

Aldo Walker (1938 - 2000) hat Kunst als eine Rhetorik der epistemologischen wie poetischen Evokationen verstanden. Er hielt sie für fähig, aus sich heraus neue Kontexte zu schaffen.

Kunst wirkt singulär, wälzt den Einzelnen, das Einzelne um. Sittlichkeit besteht darin, das Schicksal des Unbefragten, also des Individuellen, als singulär zu akzeptieren.

Walkers letzte große, sechsteilige Arbeit mit dem Titel 'Morphosyntaktisches Objekt' (1999) ist Ausgangs- wie Brennpunkt dieser ersten kunsttheoretischen, bildrhetorischen und medienphilosophischen Monographie des bedeutenden Künstlers.

Hans Ulrich Reck ist seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien Köln. Letzte Veröffentlichungen: *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung* (München 2003), *Mythos Medienkunst* (Köln 2002). Bei Königshausen & Neumann sind erschienen: *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien* (1991) und *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie* (1994).

Singularität und Sittlichkeit
Hans Ulrich Reck



Hans Ulrich Reck

SINGULARITÄT UND SITTlichkeit

DIE KUNST Aldo Walkers in bildrhetorischer
und medienphilosophischer Perspektive

Reck – Singularität und Sittlichkeit

Hans Ulrich Reck

Singularität und Sittlichkeit

**DIE KUNST Aldo Walkers in bildrhetorischer und
medienphilosophischer Perspektive**

Königshausen & Neumann

Umschlagmotiv: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur auf wechselndem farbigem Hintergrund. Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaut, Kanton Aargau und Schweizerische Eidgenossenschaft, Inv.-Nr. D 1974/ 2000 (courtesy Aargauer Kunsthaut Aarau)

Gewidmet Aldo Walker (1938–2000),
André Vladimir Heiz und den lebendi-
gen Figurationen selbdritt der Jahre
1986 bis 1999

Inhaltsverzeichnis

<i>Prolog</i>	13
Vorwort	15
Eine knappe Übersicht zum Buch.....	19
<i>Physiognomik des Künstlers, Betrachtung seines Werks</i>	21
Zum Künstler, zur Person – Konturen und Linien zur Einführung. In zwei Weisen	23
Erste Weise: Eine lexikalische Biographie und Würdigung.....	23
Zweite Weise: Notate eines Gesprächs, ein Leben resümierend und typisierend.....	26
Pläne, Grundierungen, Phasen, Gliederung und Schichtung im Werk Aldo Walkers	35
Hinführung zur letzten Bilderserie des Künstlers Aldo Walker: ,Morphosyntaktisches Objekt‘ (1999) in zwei Anläufen	41
<i>Kunst, visuelle Kommunikation und eine verallgemeinerbare Rhetorik des Bildes</i>	73
Ornament und Rhetorik – Denkbild, Plastizität, Konturen des Bildhaften als elementarer Verlauf	75
Rhetorische Genesis und Begriffsgeschichte	78
Künstlerische und kunstgeschichtliche Verzweigungen	83
„Gestaltung ist ,Reden‘, nicht ,Grammatik“ – Visuelle Gestaltung, Kunst, Gemeinsinn. Bildnerische Kommunikation und künstlerischer Prozeß im Feld massenmedialer Publizistik.....	92

Aldo Walkers rhetorische Bildlehre als Theorie von ‚Welt‘ – Etliche epistemologische Grundlegungen zu Kunst und visueller Kommunikation nebst Auszügen aus Aldo Walkers Abhandlung ‚Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik‘	105
Exkurs einer Denkfigur: Theorie durch Theoriemangel – Zum Verfahren von Design und Kunst	124
<i>Kunst durch Medien und die Dynamisierung des Hervorbringens</i>	129
Gestus, Ausdruck, prozessuale Kommunikation.....	131
Zur Kunsttheorie medialer Prozesse.....	136
Kunstgeschichtliche Reflexion, Kritik und weitergreifende Verknüpfungen	136
Kunst mit und Kunst durch Medien – Erste Konturen einer Definition und Situierung	144
Innere Bilder, Zeichnungen, Modellgebungen bei Aldo Walker und Bruce Nauman	154
Grenze bisheriger Kunstwissenschaft – ‚Kunst durch Medien‘ fortgesetzt	162
Kurzer Einschub zu einer summarischen Positionierung der Interessen und Absichten der Kunst Aldo Walkers	173
<i>Epistemologische Probleme der Kunsttheorie</i>	177
Rudolf Carnap und das Problem, lebensweltliches Wissen weder auf Logik noch nur auf Empirie gründen zu können.....	179
Der Eintritt des Spiels des Neuen und die Erfahrung der Überwältigung als Nadelöhr zum emphatischen Kunsterleben	190
Witz und Dynamisierung – Das Zusammenfügen der Akteure und Aktanten zur veränderlichen künstlerischen Situation.....	196

Perspektiven einer Bildtheorie im Hinblick auf Kunst: Kunst (durch Medien), Medientheorie und Theorie der Kunst.....	202
Kunst als <i>rite de passage</i> für die Wahrnehmung kunstexterner Wirksamkeiten im ästhetischen Prozeß – Aldo Walkers selbstverständliche Kunst des Zeigens.....	210
<i>Die Emphase des Rezipienten, die Inszenierung der Bilder und die spezifische Wirklichkeit der Kunst</i>	217
Die Rhetorik der Überwältigung und das Spiel der Paradoxien in der Wirkung der Kunst.....	219
Vier Maximen Aldo Walkers zur Exponierung des Kerns für eine Übersicht	222
Kontur und Konzept, Maximen und Regularien – Aldo Walkers Denken der Kunst als Sonde und Organon.....	230
Besonderung des Sittlichen, Individualität der Sittlichkeit – Kunsttheoretische Kernthesen Aldo Walkers	245
Eine Matrix zum Ephemeren in 22 knappen Schritten	259
<i>Epilog</i>	265
Zum Ausklang eine Pointierung, zusammenfassend, auch als ein kurzer Durchgang und eine nochmalige Versammlung der wesentlichen Motive zu verstehen, den Gestus bezeichnend	267
<i>Bibliographie zu Aldo Walker</i>	275
Ausstellungskataloge zu/mit Aldo Walker (Auswahl)	277
Thematisch-reflexive kuratorische Ausstellungen von Aldo Walker (Auswahl)	278
Künstlerschriften/Bibliographie von Texten von Aldo Walker (Auswahl)	278
Über Aldo Walker (Auswahl)	278

*„Wir fühlen, daß selbst, wenn alle
möglichen wissenschaftlichen Fragen
beantwortet sind, unsere Lebenspro-
bleme noch gar nicht berührt sind.
Freilich bleibt dann eben keine Frage
mehr; und eben dies ist die Antwort.“*

(Ludwig Wittgenstein, Tractatus lo-
gico-philosophicus, Satz Nr. 6. 52)

„toute chose est éphémère“

(Aldo Walker, 1970)

Prolog

Vorwort

Aldo Walkers Arbeiten nahm ich erstmals um 1970 wahr, vermittelt durch Kataloge und Zeitschriften, zum Beispiel die grandiosen ‚Kunstnachrichten‘, in denen damals allerhand über die ‚Innerschweizer Avantgarde‘, *minimal art* und *Konzeptkunst*, *Fluxus* und *Performances*, *Happenings* und ‚erweiterte Medien‘, also immer viel Neues ‚von der Front‘ zu erfahren war. Im Original erschloß sich mir Aldo Walker intensiv in den Jahren von Mitte bis Ende der 1980er Jahre, insbesondere durch die Ausstellung in der Kunsthalle Basel 1987 und die umwerfende ‚lettre d’images par aldo walker‘ im Helmhaus Zürich 1989. Mir fiel, publizistisch vermittelt, aber auch sein Beitrag zur *Biennale di Venezia* 1986 (Schweizer Pavillon) auf, die mich wegen der begleitenden Themenausstellung zu den ‚Camere delle meraviglie‘, dem, wie wir heute wissen, damals folgenreich reaktivierten und aktualisierten Topos der Wunderkammern besonders interessierte. Mitte der 80er Jahre begann die regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung in Zürich, dann mit der *Weiterbildung Visuelle Gestaltung* und damit zunehmend mit Aldo Walker, der mich, zusammen mit dem damaligen Klassenleiter André Vladimir Heiz, an die Höhere Schule für Gestaltung nach Zürich holte. Kontakte quer durch Schule und Museum ergaben sich automatisch spätestens mit der großen und stark beachteten Ausstellung ‚Imitationen. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen‘ (1989, Übernahmen in Hagen und Berlin 1990), die Martin Heller, Jörg Huber und ich ausrichteten.

Es stellte sich heraus, daß Aldo Walker etliche meiner Schriften kannte und schätzte, namentlich die zahlreichen Beiträge in den ‚Kunstnachrichten‘ und darin besonders den sechsteiligen ‚Versuch über Gemeinheit‘ von 1983/84, aber auch die mit Bazon Brock realisierte Publikation ‚Stilwandel‘ sowie einige Essays, kürzere und längere Abhandlungen, Rezensionen und Interviews im ‚Magazin des Tagesanzeiger Zürich‘ und dem ‚Magazin der Basler Zeitung‘.

Die vorliegende Publikation ist mein Beitrag zu einem Unternehmen, das Aldo Walker schon länger im Auge hatte und in den letzten Monaten seines Lebens, im Konsens nach Absprache mit den Beteiligten, auf den Weg brachte. Im engsten Kreis der Kenner und Freunde sollten kunsthistorische, semiotische und medienphilosophische Aspekte des Gesamtwerks erörtert, beschrieben und monographisch veröffentlicht werden. Die formulierte und festgehaltene Willensbekundung des Künstlers stand damals ganz im Licht der letzten realisierten Arbeit, des ‚morphosyntaktischen Objektes‘.

Wie so oft im Leben hat auch dieses Projekt eine eigene Wendung genommen, eine andere Dynamik entwickelt. Dennoch und ohne jede Einschränkung darf die hier vorliegende Monographie als erster Teil der mit dem Künstler ausgemachten Nachlaßbearbeitung verstanden werden und stellt meinen Beitrag dar

zur Verwirklichung dieses letzten Wunsches Aldo Walkers. Sie markiert eine wichtige Etappe in einem Gesamtunternehmen, das unter der Ägide von Beat Wismer steht, dem Direktor des Aargauer Kunsthauses in Aarau (CH). Im Jahr 2006 wird, erarbeitet hauptsächlich von Roman Kurzmeyer, in Luzern (möglicherweise an einem anderen Ort auch schon früher) als zweiter, komplementärer Teil der Nachlaßbearbeitung eine kunst-, werk- und ausstellungsgeschichtliche Publikation im Rahmen einer Retrospektive zum Werk Aldo Walkers präsentiert werden.

Aldo Walkers Werk zeichnet sich durch eine seltene Radikalität aus. Daß er ab 1987, nach über zwei Jahrzehnten intensiver weltweiter Ausstellungstätigkeit, die Kunst im ‚angestammten Feld‘ zunehmend zurückgestellt hat, um über zehn Jahre seines künstlerischen Lebens in das Weiterbildungsfeld Visual Design einer Höheren Schule für Gestaltung zu investieren, das er seit langem als einen genuine Bereich seiner künstlerischen Praktik begriff, hat dazu beigetragen, daß er, jenseits eines gewissen ‚Kerngebietes‘, als einer der derzeit großen Unbekannten der zeitgenössischen Kunst von internationalem Potential gelten darf. Kommt hinzu, daß ‚erfolgreiche Kunst‘ in den späten 1980er und den 1990er Jahren sich ganz anderen Kräften verschrieb als denjenigen, aus denen Aldo Walker seine Energie bezogen hatte. Die vorliegende Publikation widmet sich der Substanz und Ausdruckskraft der Kunst von Aldo Walker. Autor und weitere Beteiligten wären darüber hinaus alles andere als unglücklich, wenn sich mit ihr und anderen für die nächsten Jahre geplanten Unternehmungen, Schritt für Schritt, ein angemessener Wahrnehmungsraum für diesen Künstler befördern lassen würde.

Alle an diesen Unternehmungen Beteiligten sind deshalb froh, daß mit der hier vorliegenden Publikation die bildrhetorische, kunsttheoretische und medienphilosophische Gesamtkontur des Werks dieses anspruchsvollen und bedeutenden Künstlers, zugleich eines (noch) ‚großen Unbekannten‘, schon jetzt einer interessierten Öffentlichkeit in der Verflochtenheit von Poetik und Theorie, Rhetorik und Praktik zugänglich gemacht werden kann. Die vorliegende Publikation versteht sich als wichtige Etappe auf dem Weg nicht nur der Bekanntmachung des Künstlers, sondern auch und vor allem der Ermöglichung einer angemessenen Wahrnehmbarkeit seiner Arbeiten, Gedanken und Leistungen in ihrem gesamten Zusammenhang, kurzum seiner in die Öffentlichkeit hinein wirkenden Persönlichkeit.

Für nachhaltige Unterstützung danke ich allen, denen Aldo Walkers Werk und künstlerische Hinterlassenschaft ein Anliegen ist, namentlich Mathilde und Daniela Walker, der Frau und Tochter Aldo Walkers, sowie - und dies ganz besonders - Beat Wismer, dem Direktor des Aargauer Kunsthauses Aarau, dem Anreger, Förderer und Herausgeber meiner werkmonographischen Untersu-

chung zu Aldo Walkers Zyklus ‚Morphosyntaktisches Objekt‘, unter der lekturierenden Mithilfe von Beat Gloor realisiert vom Verleger und Gestalter Lars Müller (Baden). Thomas Hensel danke ich für die ebenso freundliche wie präzise Hilfe beim Korrekturlesen.

Köln, im Januar 2004

Eine knappe Übersicht zum Buch

Es bleibt eines der größten, nie alternden, die Zeiten übergreifenden Geheimnisse und zugleich eine der bedeutendsten Leistungen gelingender Kunst, daß sie ganz aus sich heraus für das, wofür sie erst ein Beispiel gibt, Möglichkeiten des Verstehens dieses Ungewohnten und Neuen schafft. Wo sonst Kontexte, Anwendungen, Geltungsbereiche in Übereinkunft ausgehandelt werden müssen, schafft das spezifisch künstlerische Werk im Erleben eine Evidenz: Was vordem ohne zwingend erklärenden Vergleich oder erläuternde Vorgabe blieb, tritt nun als selbsterhellendes Faktum in die Welt ein. Dies aber nicht in numinoser Weise. Auch gehorcht solche Kunst nicht dem modernitätsphilosophisch so beliebten und teuren ‚stummen logos‘. Sie entspringt nicht der ihr spezifisch möglichen Faßlichkeit des Unanschaulichen. Die Darstellung des Nichtdarstellbaren ist keine Leistung der Eingeweihten, sondern, im je spezifischen Falle, eine der bildenden Künste, deren Anschaulichkeit im Denkbild und seiner rhetorischen Qualität wurzelt wie seit je alles, was zu bewegen und zu erregen vermag.

Aldo Walker hat Kunst als eine Rhetorik der Evokationen am fortgeschrittenen Ort der durch ihn von Stunde null an mitbetriebenen *arte povera*, von *minimal* und *conceptual art* im epistemologischen wie im poetischen Sinne verstanden. Er hielt sie für fähig, aus sich heraus artifizielle, synthetische, also radikal neue und doch – über Erleben, nicht über Erkennen – auf Erfahrung bezogene Kontexte zu schaffen. Bilddenken im Sinne einer der Antike nachfolgenden Rhetorik mit dem Fokus einer ebenso sophistischen wie stoisch-fröhlichen Anerkennung von Wirklichkeit und Lebenswelt verband sich in seinen Unternehmungen in erstaunlicher Weise mit einer experimentellen metaphysikkritischen Insistenz auf der alles entscheidenden Beziehung des Betrachters zum Werk. Die Bezüge zwischen so weit auseinanderliegenden Zeiten im Geiste einer lebendigen Einheit von Ästhetik, Epistemologie und anarchischem Ethos in souveräner Weise etabliert zu haben, ist Aldo Walkers originärste und bedeutendste Leistung. In ihr wird postum ein trotz höchster Reputation in Fachkreisen zu wenig beachteter, da zu oft seine Kunst auch außerhalb ihrer angestammten Bereiche verfolgender bedeutender Künstler seine bemessene Anerkennung erst noch erfahren.

Der Bedeutung, den Bildern, Experimenten wie den Leistungen Aldo Walkers, dieses wie manche andere offenkundig ‚unvollendet‘ verstorbenen Künstlers widmet sich die Untersuchung, die ein spezifisches methodisches Verfahren der Interpretation solcher Kunst etabliert. Diese erste kunsttheoretische und medienphilosophische Monographie zu diesem wichtigen Künstler ist zugleich eine Monographie der Theorien, welche diese Kunst dem Erleben von sich aus, aus sich heraus eröffnet. Inmitten der künstlerischen Poetik – als ein Organon der Denkbilder – eröffnet sich die Kontur eines Mediums der Kunst, dessen Phi-

losophie nicht in einer externen Erörterung, sondern einer Formulierung der durch sie selbst geschaffenen und beanspruchten Probleme besteht.

Das sich stetig erneuernde ‚Wunder‘ der Kunst Aldo Walkers bleibt ihre – ganz aus der humanistischen Vorbildung heraus- und in das aktuelle Vergnügen, die momentan entfesselte Phantasie und singuläre Willkür hineinfallende – Voraussetzungsllosigkeit. Ihre künstlerische Souveränität vollendet sich in einer bewegenden Zustimmung zum Lebendigen, das niemals im Namen der Kunst als Kunst demonstriert werden kann. Aus diesem Geiste artikuliert sich in seinem Werk eine ebenso fundierte wie explizite und herbe Kritik an allem philosophischen Nominalismus, der sich der Idee einer idealen Sprache oder vollkommenen Systematik verschreibt.

Aldo Walkers Kunst, besonders der letzte von ihm geschaffene, hier beispielhaft zugrundegelegte Zyklus ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ (1999), ist gut für nahezu jede Überraschung auf dem Niveau der Rhetorik der Emphase. Das Betreffnis ist aber kein nur sinnliches, sondern auch ein epistemologisches und wissenschaftstheoretisches. Modelle des ästhetischen Verstehens der Weise, in der das Leben sich uns wirklich macht und als wirklich erweist, zielen im Kern auf ein Verstehen, das die Kunst nicht länger einer Ästhetik der Vermittlung, aber auch keiner ontologischen oder metaphysischen Spekulation über wahrheitstheoretische Bedeutungen oder Äquivalente des Ästhetischen unterwirft. Die Kunst wirkt immer singulär, wälzt den Einzelnen und das Einzelne um. Aldo Walkers künstlerische, praktische wie bildtheoretische und epistemologische Reflexion zeigt, daß Sittlichkeit darin besteht, das wirkliche Schicksal des Unbefragten, also des realen Individuellen als singulär zu akzeptieren. Der Entwurf einer Kunst als Existenzform des Poetischen wie Ästhetischen, des ‚Singulären‘ und des ‚Sittlichen‘ macht die Bedeutung Aldo Walkers aus.

Es erweist sich hier in aktueller Gestalt die alte Weisheit von der Einheit der Künste bezüglich ihrer praktisch-poetischen wie theoretisch-heuristischen Verfahrens- und Reflexionweisen. Externe Ansprüche, Deklarationen und Programmatiken berühren diesen Kern auch heute noch in keiner relevanten Weise.

**Physiognomik des Künstlers,
Betrachtung seines Werks**

Zum Künstler, zur Person – Konturen und Linien zur Einführung. In zwei Weisen

Erste Weise: Eine lexikalische Biographie und Würdigung

Autobiographische Skizze des Künstlers

„Konzept- und Objektkünstler, Zeichner. Theoretiker. Gewerbeschule in Luzern, Höhere Fachschule in Winterthur. Auseinandersetzung mit Kommunikations- und Sprachtheorien, die bildhaft reflektiert und hinterfragt werden.

Als Sohn eines Schweizers und einer Italienerin kam Aldo Walker 1945 aus dem Bündnerland, wo der Vater in den Kriegsjahren technischer Leiter des Elektrizitätswerks Tamins war, nach Luzern. 1960 Heirat mit Mathilde Fleischmann, die ihm die Töchter Daniela und Yvonne schenkte. Früh schon konnte der Autodidakt seine Arbeiten im In- und Ausland zeigen. Eine Zäsur war es dann, daß er von 1964 an umständehalber den väterlichen Betrieb während rund fünfzehn Jahren zu leiten hatte. Die erzwungene Effizienz und Rationalität wurde unmittelbar zum Substrat einer radikalen Kunstanschauung. Avant de lettre und später im Kreis um Jean-Christophe Ammann entwickelte Aldo Walker ein konzeptuelles Werk, das er an wichtigen nationalen und internationalen Avantgardeausstellungen der 70er und 80er Jahre zeigen konnte. Freundschaftlich betreut von den Galeristen Pablo Stähli und Toni Gerber, bestritt er zahlreiche Einzelausstellungen in Galerien und Museen. 1986 vertrat er die Schweiz (mit John Armleder) an der Biennale in Venedig. 1983 erhielt er den Werkjahr-Preis der Heinrich Danioth Stiftung, 1984–85 arbeitete er mit einem Bundesstipendium am *Institute for Art and Urban Resources* in New York, 1987 erhielt er den Kunstpreis der Stadt Luzern. Einen wichtigen Stellenwert in seinem Werk der radikalisierten Relativität bedeutet die Ausstellung ‚lettre d’images par aldo walker‘ im Helmhaus Zürich 1989, in der der Diskurs über Kunst selbst zur Figur wird. Ab 1987 erforscht und lehrt er die Verknüpfung von Theorie und Empirie der indirekten Kommunikation im kollegialen Dialog mit André Vladimir Heiz und Hans Ulrich Reck an der Höheren Schule für Gestaltung in Zürich und leitet dort seit 1991 den Studienbereich Visual Design.“

Walker, Aldo

6.11.1938 (Winterthur) – 13. März 2000 (Luzern)

Aldo Walkers Kunst situiert sich seit ihrem ersten wichtigen öffentlichen Auftritt 1960 in der (von Sir Herbert Read vermittelten) Ausstellung *Annual* im Institute of Contemporary Art 1960 in London, zwischen einer vielgestaltigen Material-Verwendung, einer zeichentheoretischen Konzeptualisierung und lebensweltlichen Rhetorisierung des Kunstwerks sowie einer dezidiert variablen Hin-Richtung der exemplarischen Bildwerke auf wechselnde Kon- und Subtexte von Kunst.

Über dreißig Jahre hinweg beweist Walkers Werk in zahlreichen prominenten, auch international bedeutsamen Ausstellungen wie z.Bsp. ‚when attitudes become form‘ (Kunsthalle Bern 1969) oder ‚Visualisierte Denkprozesse‘ (Kunstmuseum Luzern 1970) eine herausragende Relevanz. Eine stilistische Zuordnung zu Materialträgern oder technisch gefaßten Medien erscheint ebenso unzureichend wie die Charakterisierung im Hinblick auf die sich im Verlauf der Zeit ergebenden Situierungen gegenüber den klassifizierten Kunstströmungen seit dem *Tachismus*. Die äußerlichen Affinitäten, die zwischen *arte povera*, *conceptual art* und *Kontextkunst* sich aufspannen lassen, haben ihren Fokus in einer einzigartigen, radikalen und dezidierten Entwicklung von Problemen, die um die Unbedingtheit der Kunst kreisen. Der synchrone Kern aller Arbeiten Walkers ergibt sich aus einer sorgfältigen Erarbeitung von Bildideen und einer ausgreifenden, entschiedenen und kompetenten Reflexion auf die epistemologisch herausragenden Philosophien des 20. Jahrhunderts (Carnap, Wittgenstein, Kripke, Sneed, Stegmüller). Zu nennen sind aber wesentlich auch Philosophien des Strukturalismus und Post-Strukturalismus mit dem Brennpunkt einer rhetorischen Analyse von Mentalität und Lebenswelt, wie sie in Fortsetzung der analytischen Vernunft- und Sprachkritik von Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard und Paul de Man erörtert worden sind. Ständige Bereiche der kunsttheoretischen Reflexion sind auch Rhetorik und Semiotik seit der Antike. In herausragender Weise rezipiert Walker die philosophischen Probleme als kunstimmanente Reflexionsfiguren. Alle seine Werke umkreisen ein Denken der Kunst, das sich aus deren theoretisch durchdrungener Eigenheit und Problemstellung entwickelt.

Kunst ist für Walker nicht ein Zeichen für Realität, sondern meint diese selbst unmittelbar. Kunst will lebensweltlich, also existenziell wirken. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d.h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst als Referenz zur Darstellung zu bringen. Sie ist nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit. Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben, da sie ihre eigene gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt. Sie ist Teil

des Lebens, Teil der Wirklichkeitskonzepte und anderen Bereichen des Lebens weder übergeordnet noch diesen extern. Zeitlich synchron zur Konzeptkunst v.a. von Joseph Kosuth verlaufende Überlegungen erweisen Walker jedoch als radikaler und konsequenter denn diese. Die Konzeptkunst scheitert üblicherweise am Problem der Tautologien, die nur innerhalb des selbstbezüglichen Systems von Kunst als eines analytischen Kommentars zur Kunst selbst betrachtet werden. Walker geht aber davon aus, daß ein synthetisch Neues ununterbrochen in der Welt geschieht, die sich nicht gegenüber der Kunst zu rechtfertigen hat und dieser keinen besonderen Erklärungswert im Hinblick auf eine als offensichtliche Tatsächlichkeit gegebene Wirklichkeit zuweist. Daraus folgt eine scharfe Absage an die üblichen Denkfiguren beispielsweise der Avantgarde. Denn die Dinge entziehen sich. Was wir neues über sie sagen zu können meinen, erweist sich als das, was wir schon wissen. Deshalb erprobt Walker eine rhetorische Typologie, die ein Spiel mit Täuschungen betreibt, Bildwitze, Attitüden der Kunst, ihre Figuration und Figur selbst untersucht. Walkers Künstler erscheint als ein mit Hinterlist begabter Spieler, der die Regeln der Gesellschaft testet.

Künstler wie Betrachter leben nicht aus der Imagination, sondern machen Gebrauch von dieser. Kunst ist eine ihrer Gebrauchsformen. Daraus resultiert die deutliche und klare Absage an die romantische Figur des Künstlers als des exemplarischen Subjekts. Walker versteht dagegen seine Arbeit als rhetorische Inszenierung einer Schnittstelle, d.h. als Medium für das Ingangbringen von Mediatisierungsprozessen im Hinblick auf deren Wirkungen auf den Betrachter. Das Eigentliche ist nicht zu übersetzen, es wirkt unmittelbar. Die Bedeutung der Kunst erklärt sich nicht im Schema der Referenz oder Repräsentation. Sie ist ein synthetisches, d.h. auf Erfahrungsüberschuß und deren Zuwachs von außen angewiesenes Zeichen, das allenfalls auf ein abwesendes Bezeichnetes verweist. Mit Wittgenstein ist die Bedeutung der Kunst ihr Gebrauch, der Sinn existiert in deren Verwendung. Genauer: Die Bedeutung der Werke ist ihr Gebrauch als aktual rezipierte Kunst. Dafür bedarf es keiner Selbstreferenz des Kunstsystems. Kunstwerke haben eine genuine Kraft, durch sich selbst zu wirken, ohne daß sie vorab nominell gesichert sein müßten. Gerade das, was sie kraftvoll aufschließen, macht sie evident im Hinblick auf diesen ihren genuin eigenen Sinn. Andernfalls wären sie nur Exempel eines Indizienbildungsprozesses, einer deklarativen Zugehörigkeitslegitimation. Walker richtet sich dezidiert gegen die dem Kunstsystem als Selbstorganisation eingeschriebenen autoritativen Ideologien der Macht. Kunst ist ein Medium und Ereignis, der Konstruktionen und Perzeptionen im unauftrennbaren Akt von Sehen und Denken.

Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft. Getreu dieser seiner Maxime hat Walker wenig für eine angemessene Rezeption seiner Leistung nach den Regeln des Kunstbetriebs unternommen. Seine Bedeutung an den Schnittstellen von Lebenswelt, Kunst und visueller Kommunikation wird erst noch adäquat rezipiert werden müssen. Für die Schweiz ist Aldo Walker eine singuläre Figur und für die Nachkriegs-

kunst von herausragender Bedeutung. Hinsichtlich der Werkqualität und ihrer theoretischen Aufarbeitung für einen ausdrücklichen Realitätsanspruch der Kunst und eine die Erfahrungen der Lebenswelt rhetorisch und semiotisch radikalisierte, im besten Sinne reduktive Inszenierung des Gebrauchs von Kunst steht dem Œuvre Aldo Walkers sachlich, wenn auch nicht bezüglich Umfang, Prominenz und Anerkennung her Bruce Nauman am nächsten.

Werkhinweise

Kunstmuseum Luzern, Werksammlung 1964, 1985; Aarau, Aargauer Kunsthaus, diverse Werke 60er und 70er Jahre, 2000; Zürich, Gotthard Bank – Sammlung, Dyptichon 1963/64–1987, und diverse; St. Urban LU, Kant. Psychiatrische Klinik, Gesamtgestaltung im Inneren (Mitarbeit: Claude Sandoz, Hans Schärer, Rolf Winnewisser) 1980–81, Erweiterung in Annexbauten 1992; Luzern, Nationalbank, Werkkomplex in der Schalterhalle 1985; Luzern, Kantonales Archiv, Gesamtgestaltung der Publikumsräume 1994.

Key-Words: Konzeptkunst, Objektkunst, Zeichnung, Theoretiker.

Zweite Weise: Notate eines Gesprächs, ein Leben resümierend und typisierend

Vorbemerkung: Die Doppelungen zum eben referierten Inhalt, zuweilen, in Nuancen abweichende Formulierungen, so wenige wie möglich, so viele wie nötig: Sie werden nicht ganz zu vermeiden sein. Die Vielgliedrigkeit der Sprache, die nominalistische Variabilität der anspruchsvoll geschmeidigen Beschreibung und des Ausdrucks, sie gehören hier zum Kern des Themas, können sie doch in jeweiliger Deutlichkeit zugleich als auf dem Sprung befindlich beobachtet werden, einen anderen Gestus zu erzeugen und damit wirklich in ein anderes Bedeutungsregister, anschließend gar unvermeidlicherweise auch in ein anderes Sinn-Aggregat zu verfallen. Die Doppelungen, die keine Wiederholungen sind, sondern rekursive Setzungen in wechselnden Kontexten, haben mit der Weise der Artikulation Aldo Walkers entschieden zu tun. Außerdem dienen sie noch dort, wo das nicht deklariert (werden) wird, der Erinnerung und Zusammenfassung – es handelt sich dabei um nicht mehr als fünf oder sechs Passagen. Man möge also diesem Verfahren geneigt sein und nicht einen unerbittlichen Minimalismus verlangen. Ich sehe mich hier in Übereinstimmung mit Aldo Walker, dessen Reduktionismus ganz dem einzelnen Objekt (Gedanken, Idee, Sachverhalt) zugutekam, wobei sich die Fülle der Objektivierungen und ein frei ausschweifendes nomadisierendes Konstruieren von Gedanken dazwischen gleichzeitig durch eine unbändige Lust am Narrativen auszeichnete. Daß beides zusammengeht, möchte ich hier dramaturgisch nutzen. Gerechtfertigt wird das

also hauptsächlich durch die Prozessualität der Kunst Aldo Walkers und die entsprechende Bewegung der sich daran anlehnenen Theorie und Meta-Theorie. Aldo Walker selber hat unermüdlich immer wieder seine Anliegen reformuliert, um in Abweichungen und Weitungen den Kern lebendig zu erhalten. Die permanente Reformulierung der Anliegen durch ihn selbst diente also durchaus der Gewinnung neuer Gesichtspunkte und veränderlicher Ausdrucksweisen und nicht der gleichförmigen Ausweitung eines Adressaten- und Interessentenkreises. Die nachfolgenden Notizen erlauben für meinen Geschmack den frischesten und reichsten Eindruck in den Zusammenhang von Poesie und Theorie, das Walkersche Universum insgesamt, seine Kontur und die Phasen der Entwicklung. Natürlich haben sich daran auch die Verarbeitung von Lektüren, erste Gliederungen, Rezeption und Reflexion (z.Bsp. mittels Anmerkungen, Annotationen zu den Katalogen) angelagert. Dennoch ist der Kern im wesentlichen das, was im Gespräch mit Aldo Walker im Restaurant des Bahnhofs Luzern, am 23. März 1997 verhandelt und entworfen worden ist, von Mittag bis in den späten Abend. Es wurde ausgreifend gegessen und getrunken – gute Rotweine war dieser Anlaß uns entschieden wert, wie solches überhaupt und grundsätzlich Aldo Walkers Lebenslust entsprach und belegt. Es wurde aber auch ausführlich notiert, geschrieben, korrigiert. Die Auswertung der Notizen und Erstellung eines ersten Textes datieren vom Mai 1997. Diese für die folgende Verwendung gekürzten, im wesentlichen aber unverändert wiedergegebenen Notate enthalten gewiß eine Art Programm, das im Hinblick auf den Artikel im ‚Biographischen Lexikon der Schweizer Kunst‘¹, im Hinblick auf die von mir geplanten medientheoretischen Vorlesungen zur Kunst² und anschließende Veröffentlichungen in Aufsätzen³ und

¹ Vgl. Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich und Lausanne (Hrsg.), Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 2, Zürich 1998, S. 1093.

² Im Wintersemester 1997/8 hielt ich an der Kunsthochschule für Medien Köln Vorlesungen zum Thema ‚Kunst als Medientheorie‘. Vier poetische Modelle (auch ‚Fallstudien‘ genannt), zugespitzt auf einzelne Künstler und singuläre Beispielgebungen, wurden zum Beschluß der theoretischen Grundlegungen und Exkurse gegen Ende des Semesters vorgestellt, analysiert und im Hinblick auf verbundene und verflochtene Themen kontextualisiert: Als 10. Vorlesung am 22. Januar 1998 Bruce Nauman, als 11. Vorlesung am 29. Januar 1998 Aldo Walker, als 12. Vorlesung am 5. Februar 1998 Dan Graham, als 13. (und letzte) Vorlesung am 12. Februar 1998 Marcel Broodthaers. In einem Brief, datiert am 16.11.1997, schrieb mir Aldo Walker: „Glücklich macht mich im weiteren auch Deine Absicht, meine Arbeit und Gedanken in Dein Seminar ‚Kunst als Medientheorie‘ einzubringen und in einem kommenden Buch prominent darzustellen. Wenn das keine Gelegenheit ist, uns in Köln oder Luzern die Bäuche mit Speis und Trank vollzuschlagen: Hurra!“.

³ Vgl. Hans Ulrich Reck, Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, Köln 2000, bes. S. 91–97; ders., Bild als Medium – Zeichen der Kunst, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, bes. S. 199–204.

Büchern⁴ geplant war, aber auch, wie sich erst noch, damals unabsehbar, zeigen sollte, gute Vorarbeit leistete für den gemeinsamen Beitrag zur Bonner Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘⁵.

Der Autodidakt Walker versteht Kunst als ausgezeichnetes Medium ihrer eigenen epistemologischen Reflexion. Das bedeutet aber, entschieden, keineswegs, daß Kunst sich als Syntax ihrer selbst verstehen könnte. Im Gegenteil: Erst über die Wirkung erschließt sich ihre Sprache, mithin als Teil der pragmatischen Lebenswelt. Zwei Maximen sind dafür prägend: Kunst ist, wenn sie im Werk gelingt, singular überwältigende Erfahrung. Und zugleich ist Kunst ein ideales Medium für Rhetorik und Kommunikation, wenigstens soweit diese sich auf das Bildliche konzentrieren.

Die rhetorischen und epistemologischen Implikationen der Kunst hat Walker von Anfang an studiert, parallel zu seinem Werk und mit diesem immer auf das engste verbunden. Herausragend wichtig wurden ihm die analytische Philosophie und Sprachanalyse von Carnap bis Quine sowie besonders die Wendungen des späten Wittgensteins, aber auch die Wissenschaftstheorie von Russell bis Stegmüller. Weitere Bezugsgrößen sind Saul Kripke, Piero Sraffa (in seiner Wirkung auf Wittgenstein) und Sneed. Die leitenden epistemischen Begriffe sind abhängig von der gewählten Theorie. Insofern gibt es nur ein Konstruktionsproblem, kein Vermittlungsproblem. Aber die Anschaulichkeit von Theorie spielt sich nicht mehr auf der theoretischen, sondern der empirischen Ebene ab. Spieltheorien haben einen mengentheoretischen Hintergrund. Aussagen sind Schnittmengen. Die Paradoxien des Bewußtseins in der Sprache treten bildhaft auf, werden als visuell erfaßbare von Walker gegliedert und konstruiert. Von Anfang an spielt das Typenproblem eine wichtige Rolle, das Verhältnis von Element und System. Denn im traditionellen Diskurs des Kunstwerks wird suggeriert, daß die Singularität zugleich die Totalität mitbezeichnen kann. Dagegen wenden

⁴ Bereits für die Vorlesung ‚Kunst als Medientheorie‘ wurde ein Publikationskonzept ausgearbeitet und nach dem Abschluß der Vorlesungen auch, bis in die Details, formuliert. Drei Bände waren und sind vorgesehen, wobei die für die Vorlesung so genannten ‚Fallstudien‘ den Hauptinhalt des dritten Bandes ausmachen sollten. Bisher erschien der erste Band: Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München 2002; die hier vorgelegte bildrhetorische und medienphilosophische Monographie zu Aldo Walker kann man betrachten als ein vollkommen selbständig gewordenes und entsprechend ausgebautes Kapitel aus dem geplanten und bis in die Einzelheiten vorbereiteten dritten Band, für den allerdings bisher, bis zum Juli 2003, weder dieses Kapitel noch ein anderes geschrieben worden sind. Es würde mich nicht verwundern, wenn diese Monographie zu guter letzt an Stelle des gesamten dritten Bandes stehen würde, sein Thema statt an vier Beispielen an einem einzigen, zugleich meinem liebsten, durcharbeitend.

⁵ Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 30.6.2000–7.1.2001; Publikation: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000.

sich Walkers epistemologische Einsichten und Kenntnisse. Es gibt nämlich immer mehrere, auf verschiedene Hinsichten hin aspektualisierte Singularitäten. In gar keinem Falle aber kann das Singuläre die Totalität der Bezüge bezeichnen. Denn diese treten situativ und von außen an es heran, verändern das Singuläre, verdichten, verschieben und überlagern, substituieren es gar zuweilen. Dieses Erkenntnisproblem hat Walker künstlerisch wie philosophisch immer interessiert. Andere Intentionen treten dazu: mit der Kunst die Subsistenz zu garantieren, also ausreichend Geld zu verdienen, was – und das festzuhalten gereicht nicht zur Schande der künstlerischen Intention – funktioniert hat. Einen selektiven Umgang mit den eigenen Werken zu pflegen. Und v.a. gegen die Apologie der Kunst mit den Paradoxien der Umkehrung und der Ironie vorzugehen. Walkers Kunst steht ganz im Zentrum seiner Auseinandersetzung mit dem Kunstsystem.

Später kommen Denker wie Gilles Deleuze dazu. Eher der Deleuze von ‚Logik des Sinnes‘ als der von ‚1000 Plateaux‘. Der wesentliche Impuls erweist sich aber als nachbarschaftlich: Deleuze, der immer wieder bei genuinen Problemstellungen ansetzt, die er in ihrer eigenen Logik und Besonderheit wahrzunehmen bestrebt ist, ohne sogleich sein Wissen darauf zu projizieren, im Gegenteil, Deleuze, der versessen darauf ist, all das zu vergessen, was ein Problem von außen sofort erledigte und der schreibt, um jedes Mal aus dem Vergessen der Vorprägungen eine eigene Logik des untersuchten Gegenstandes durch dessen Perzeption zu entwickeln. Walker, der allergrößten Aufwand verwendet, um die den fokalen Bildideen innewohnende Klarheit aus deren angelegter Logik herauszuarbeiten, vom Potentiellen ins Existierende als dem Existieren des Kontingenten, nicht des Notwendigen zu transferieren. Parallele Problementwicklungen zwischen Philosophie und Kunst, fortgesetzte Suche nach den kommunikativen Potentialen, welche durch die Tradition des *locus communis*, die Rhetorik der Gemeinplätze (und übrigens auch der Mnemotechnik) dargestellt werden können als das, worauf Kunst als Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit beruht, nämlich der willkürlichen Abweichung von und Verletzung dieser Vorprägungen. Philosophie als jeweiliger Neubeginn. Konstruktion der Probleme aus diesen selbst, nicht aus Bildung und Wissen.

Philosophische Kern-Maximen des Künstlers lauten in Kurzform:

- Fundamentalidentität ist ontische Bedingung des Menschseins;
- die Rolle des Individuums entfaltet sich kraft Sozietät;
- zum postmodernen Leitmotiv des ‚anything goes‘: die Verantwortlichkeit für beliebige Setzungen ergibt sich aus/bemißt sich an den Kontexten, die wirklich machen, was möglich ist;
- Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft.

Werk(gruppen)-Beschreibung

- frühe Arbeiten sind unabhängig von den Klassifikationen und haben doch Affinität zu *tachisme*, Konzeptkunst
- ‚Schweissbrennerbilder‘, 1964
- ‚12 Gleichungen‘, 1971
- ‚Logotypen‘, 1975/6 – (z.Bsp. ‚Logotyp‘ von Blumen und Tafeln mit Aggregatbeschreibungen als Adaption von Gemeinplätzen⁶; Logotypen sind Fallstudien für die Formulierung/Imaginierbarkeit des Zustandekommens von Bedeutungen)
- wichtige Arbeit: ‚Mein Herz ist frei‘/Basler Alphabet⁷ (1977–79; Vermeidung von Narrativität, Kombination von Anschauungsbildern/Elementen wie Coladose, Bügeleisen etc.; diese Arbeit benötigte eine Entwicklungszeit von zwei Jahren; Bedeutungen verlieren sich in einer Anordnung von elementar Unterschiedlichem, dessen übergeordnete, formale Gleichförmigkeit, die Sequenz und Anordnung der Elemente, eine verbalisierte enzyklopädische Ordnung suggeriert, eben: Alphabet; Text Rolf Winnewisser: Entwurf für eine Spielregel des Bildbegriffs, 1980 zum ‚Alphabet‘)
- ‚Stromern im Bild‘, Mannheim 1982, Zusammenarbeit mit Rolf Winnewisser (Konventionen verletzen, ohne daß Bedeutungen entstehen; Gemeinplätze)
- ‚Der Vater und sein Sohn‘ (1981/2)⁸ (Präsenz, Da-Sein, Paradoxie)
- ‚wer wo was wann warum‘ (1980)
- ‚Die Mehrsinnigkeit der klaren Gestalt‘ (Biennale Venedig 1986, Schweizer Pavillon; Besitz/Vertrieb: Pablo Stähli, Zürich) (enormer Entwicklungsaufwand für die 200 Zeichnungen, wahrhaft ausgerechnete Endrealisierungen)
- Zeichnungen, Kunsthalle Basel 1987
- ‚lettre d’images‘: inszenierte Werkentledigungen, Wiederverwendungen, Verluste.

Erste Ausstellung 1960, vermittelt über Herbert Read, im *Institute of Contemporary Art*, London. Beteiligung an ‚when attitudes become form‘ (Kunsthalle Bern 1969), ‚Visualisierte Denkprozesse‘ (Kunstmuseum Luzern 1970)

Die Bezüge und Abgrenzungen zu *arte povera*, Konzeptkunst, *art in progress*, neuer Materialkunst liegen auf der Hand. Bestätigung und Bereicherung sind möglich bei *Art & Language*, Anregung und Kritik erfolgen laut eigenen

⁶ Genaue Bezeichnung des Werks, das weiter unten erörtert werden wird: ‚Logotyp IV, 1975, Beton, Eisen, getrocknete Blumen 40 x 40 x 40 cm, zerstört‘.

⁷ Genaue Bezeichnung des Werks: ‚Mein Herz ist frei/Basler Alphabet, 1977–79, Dispersion an Wand, ca. 1500 cm, Kunstmuseum Luzern‘.

⁸ Genaue Bezeichnung des Werks: ‚Éducation suisse: Der Vater und sein Sohn, 1981–1982, Dispersion auf Leinwand, 195 x 316, 5 cm, Kunstmuseum Luzern‘.

Aussagen aber v.a. bei der analytischen Philosophie.⁹ Die Konzeptkunst vor Kosuth, so Walker, könne nicht ernst genommen werden. Schnell drängt sich aber auch die Abgrenzung v.a. zu Kosuth auf, theoretisch wie praktisch-poetisch. Insbesondere in Gestalt einer Kritik an Kosuths Tautologiekonzept (von demselben mit kanonischem Geltungsanspruch formuliert in ‚art after philosophy‘ 1969¹⁰) und an seiner Eliminierung der synthetischen Urteile apriori im Hinblick auf eine Kunst, die nichts an Erfahrungen von außen beziehe. Ein Bewußtsein, das stets und nur sich selbst reproduziert und tautologisch bekräftigt, kann sich nicht weiterentwickeln. Eine Erweiterung gelingt nur über Paralogien, Anstöße, Inszenierung des Nicht-Faßbaren, also des vermeintlich und vorerst Irrationalen oder als irrational Empfundenen. Leitend bleiben: Unbehagen an der Kunst als einem tautologischen System, Abwehr einer Kunst, die nur über sich Aussagen zu machen bestrebt ist.

Ein Bild ist für Walker nicht ein Satz, sondern unbedingte Erscheinung dessen, was es zeigt, erweist, eröffnet. Von daher liegt die radikale Kritik an den Utopismen der konkreten Kunst nahe, welche Kunst instrumentalisiert als Medium von und für Referenz. Kunst wirkt nicht über Denotation, sondern über Konnotationen, d.h. auch unkalkulierbare Vielfältigkeiten. Nur je sich situierende aktuelle Reflexion erschließt über den affektiven Eindruck des Werkes dessen Besonderheit. Bedeuten – Beschreiben – Zeigen ist die entscheidende Trias der Ins-Werk-Setzung. Die Autonomie des Zeigens, die Geste im Bild funktioniert nur konnotativ, also rhetorisch und nicht als Darstellung. Die Bedeutungen sind im Flusse. Deshalb ist Walker der Symbolbegriff suspekt. Dieser verfestigt, was sich bewegt, macht zu Ikonen, was Indizien und Indexikalitäten sind. Gegen Umberto Ecos Theorie wendet Walker denn folgerichtig ein, daß Codifizierung keine Wahrheit ist, keine feststehende Form, sondern ein Prozeß und ein Spiel. Kunst ist auch die Kunst des Steuerns, vorausgreifend für die Zukunft – aber nur kasuistisch, von Fall zu Fall.

Gegen die kanonische moderne Ästhetik der Verfransung, des Gesamtkunstwerks, der Ausdehnung der Materialbasis und der Selbstreferenz: Entwicklung einer imaginären Poesie des semiotischen Prozesses, der Aspektualisierung der Sprachlichkeiten und der rhetorischen Inszenierung der Begegnung unterschiedlicher Handlungsdynamiken im Sinne von Greimas und Hjelmslev.

Objektive Vorprägung der Rückwirkungen von ‚Kontextkunst‘ auf den Prozeß des Kunstwerks. Aber nicht Inszenierung der Institutionen des Kunstsystems als neue Materialitäten oder materiale Zeichenträger für ein erneuertes Kunstwerk im Sinne der artistischen Selbstbezüglichkeit. Deshalb auch der paradigmatische Übergang von Kunst zur visuellen Kommunikation, aber gänzlich

⁹ Vgl. Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

¹⁰ Deutsche Übersetzung: Joseph Kosuth, Kunst nach der Philosophie, in: Paul Maenz/Gerd de Vries (Hrsg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 75ff.

im Zeichen der Kunst-Kriterien, der singulären Bestimmung des kommunizierenden Geheimnisvollen.

Skizze, Partitur
Vergänglichkeit
Objekte, Skulpturen
Zeichnung
Nicht ausgeführte Performances

Einbezug anderer Künstler in die eigene Arbeit (von Arbeiten im öffentlichen Raum, z.Bsp. St. Urban LU, Kant. Psychiatrische Klinik, Gesamtgestaltung im Inneren, Mitarbeit: Claude Sandoz, Hans Schärer, Rolf Winnewisser (1980–81) bis zu ‚lettre d’images‘, Helmhaus (1989)).

Es wurde früh klar, wie bestimmend die Lebenswelt gerade für die hochelaborierten Kunstcodes ist. Das ist ein tragendes, bleibendes Motiv für die Nähe der künstlerischen Intention zu Massenkommunikation, technischen Medien, visueller Kultur, Bildpublizistik aller Art. Visuelle Lebenswelt, Piktogramme, Signale, Symbole, Konditionierungen und Modellierungen der Kommunikation in Visual Design und visueller Kommunikation sind für Walker entsprechend zu Medien der Kontinuierung seiner künstlerischen Arbeit sowie implizite und subtextuelle Dimensionen der Kunst geworden. Sein Verweis auf Rhetorik hat primär die Dominanzhierarchien und ihren historischen Wandel zum Gegenstand. Kunst war einmal stärker im Zentrum oder weiter oben in der Hierarchie der Leitmedien platziert. Wie sich im 20. Jahrhundert die Kunst vom Kunstwerk emanzipiert hat, so hat sich bereits entschieden im 19. Jahrhundert die Funktion der visuellen Unterweisung von der Kunst weg- und auf die technischen Bilderzeugungsmedien, entfaltete visuelle Reproduktionskultur hin verschoben. Kunst ist nurmehr, und zwar: marginalisierter Teil dieser Kommunikation. Avantgarde im einzig brauchbaren Sinne ist ein Insistieren auf dieser Marginalität, auf Verflüchtigung und Peripherie. Walker bearbeitet solche Aspekte aber keineswegs nur als kontextuelle, sondern auch als bildimmanente. Deshalb interessiert ihn besonders die Position des Rezipienten, der keineswegs extern oder passiv ist. ‚lettre d’images par aldo walker‘ untersuchte die Anlagen/Dispositionen und Semiotiken von Kunstwerken im Hinblick auf kommunikative Potentiale. Herausragende Beispiele, Exempel dessen, was Bildorganisation zu leisten vermag, Modelle dafür, wie Bilder wirklich funktionieren, sind für Walker Werke von Velazquez, Jordaens, Manet. ‚lettre d’images par aldo walker‘ ist eine genuine Künstlerausstellung, die des Vorzeigens eigener Werke nicht mehr bedarf, weil das eigene Werk auch in der Erörterung der Regeln besteht, der Betreffnisse der Kunst, diese als Durcharbeitung der Modelle und Regeln, Setzungen und Bezüge persistiert. Walkers Text ‚Envelope. Bild ohne Titel‘ in der zugehörigen Publikation beschreibt die Kontextualitäten, die durch Kunst selbst geschaffen werden. Kunst gilt Walker immer als singuläres Ereignis. Die Auseinandersetzung

mit der Kunst erfolgt als Kunst selbst. Aber auch geschriebene Reflexion erscheint nicht nur als Form des Bildes, sondern als Bild selbst. Kunst hat ihre Relevanz in der Gesellschaft. Sie bedarf als solche keiner zusätzlichen Vermittlung. Sie ist eine Thematisierung eigener Art. Konstruktivität ist erzwungenes Resultat von Aufmerksamkeit. Ihr ist es unmöglich, vage Eindrücke nicht zur Gestalt zu konfigurieren. Das *pareidolische* Sehen¹¹ steht dabei in symmetrischer Relation zur erzeugten Sinnlosigkeit. Das bedeutet, daß Kunst als Gestaltkonstruktion dem allgemeinen Mechanismus lebensweltlichen Bewußtseins folgt, nämlich einem Phänomen Sinn zu unterlegen. Und wie alle Rechtfertigungen ex post unterschiebt auch die Theorie oder das Modell der Kunst der Kontingenz des Vagen eine signifikante Richtung. Sie kulminiert in aposteriorischen Mysterien, einer Teleologie des Zufalls (Diese Überlegungen sind Arbeiten wie ‚Stromern im Bild‘ oder dem ‚Basler Alphabet‘ entsprungen, wo die Zufälligkeit der Anordnung von Flecken in die Verführung von Sinn umgeformt, mindestens an diese Grenze getrieben wurde; ähnliches gilt auch für die Absurdität des Zufalls in einem Blatt des Zyklus ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘, Kunstmuseum Luzern, 1977).

Walker geht es nicht um die Deklination eines Stilvokabulars oder eines formalen Kanons abzählbarer und identifizierbarer Elemente. Die Diskontinuität im äußeren Erscheinungsbild ist nicht nur evident, sondern offensichtlich angestrebt. Der Gedanke eines *Ceuvres* tritt vollkommen zurück hinter die Einheit von Gedanken und Wirkung, für den die Werke differenzielle Exempla sind. Das Werk ist auf der Ebene der Materialien, Formate und Themen heterogen, hat aber einen konzisen Fluchtpunkt: die Analyse von Kunst. Klassischer Authentizität zieht Walker dekonstruktivistische Strategien und Modelle vor. Seine Kunst zeichnet Effizienz, Ökonomie, Reduktion und Präzision aus. Seine Werke bezeugen eine unbändige Lust an der Formulierung von Situationen. Eine Selbstcharakterisierung beschreibt Walker als theoriebesessenen Praktiker, motiviert durch Pragmatik und optimale Beherrschbarkeit der Mittel. Heterogenität ist Walkers Arbeitsprinzip. Das Tun ist durchaus naiv zu akzeptieren, da sonst kein Spiel mit Erwartungen zustande käme. In und mit dieser Naivität gelingt es Kunst, Vorschuß zu sein. Die Modellbildungen erfolgen später. Strategische Maxime ist hier „Kunst überfordern“, stetige Enthüllung und Rückkoppelung der Wirkungen an Selbstbeobachtung, in der Selbstverständlichkeiten zunächst schnell sich einstellen, um sich dann doch als nicht stimmig zu entpuppen. Die

¹¹ ‚Pareidolisch‘ meint, in Anlehnung an das Wörtliche des griechischen Ursprungs, ein ‚Nebenbildliches‘, den Bildern Beigeordnetes. Physiologische Grundlage dafür ist, daß die menschliche Wahrnehmung auf einer dynamischen Aktivierung beruht, die ein bildlich Anschauliches aus Sehdaten nahezu unvermeidlich und stetig prozessiert, auch aus solchen, die ‚objektiv‘ viel ambivalenter und unentschiedener sind. Man kennt das aus der müßigen Betrachtung von Wolken, Bildern‘ oder, beruflich angestregter, aus der Auswertung der Klecksbilddeutungen im Rorschach-Test.

Suche nach der Bestätigung, welche an die Stelle der geraubten Evidenz tritt, soll dann erfolglos bleiben.

Höhere Ordnung, die sich in Elementen des Alltäglichen trivialisiert und damit Formen des Gewohnten in eine neue Ordnung bringt, führt epiphänomenal und funktional immer Neues mit sich. Wie kann man Neues aussagen? – Problem der Tautologien. Keine Rezepte hierfür. Der Weg der Tautologien ist kein gangbarer. Es gibt nicht einmal in den Wissenschaften eine universal gültige Logik der Forschung, sondern irreguläre, intuitive Prozesse, Formen der Setzung, des Versuchs, d.h. einer im Zeichen des Irrtums, der Abduktionen und Rückversicherungen stehenden *Heuristik*. Analog gibt es keine Logik der Schöpfung, sondern nur die immer schon im Zwischenraum stehende Kette der Medialisierungen und Medialisierungen, die je momentane und aspektuale Verbindung von Effekten, Techniken und Zeichen. „Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“¹²

Christoph Schenker stellt fest, „ein ästhetisch-epistemischer Relativismus“ sei „Walkers poetisches Relativitätsprinzip“.¹³ Mit wiederholtem Verweis auf die ihm so wichtige antike Sophistik hält Walker Wahrheit, wenn es sie denn gäbe, für nicht kommunizierbar. Leidenschaftliches Irren ist für die Kunst produktiver als methodisches Suchen. Nur das Unvorhersehbare ist es wert, als Entdeckung gefeiert und verworfen zu werden. Darin wird Sophistik aber auch positiv nutzbar: Diskurs, Konstruktivität, Gespräch. Kunst erzeugt Wirklichkeiten im Bewußtsein der Fiktionen. Konstruierte Ironie ist eine Bühne in diesem Spiel der Inszenierung von Realitäten: Muster, die real sind und in denen wir uns bewegen. Ironie versteht Walker als Zweifel an der Wahrheitsbehauptung mit dem Interesse, an Wahrheiten festzuhalten, nicht als Demonstration von Nutzlosigkeit. Walker ist an einer Dandy-Ironie nicht interessiert. Ein weiterer antiker Bezugspunkt des Verstehens von Gegenwart liegt für Walker in der pyrrhonischen Skepsis. Erkenntnis durch Gewöhnung ist der wesentliche Hintergrund für eine Skepsis, welche überzogene Wahrheitsbehauptungen in den spekulativen Bereich verweist und nur unbefragt gelten läßt, was offensichtlich als Bedingung des Realen sich bewährt hat (und was ganz undramatisch als dieses Nicht-Symbolisierte und gar nicht als Lacansches Drama fungiert; das bedeutet aber keineswegs eine Absage an neuere Denkweisen; Walker hebt im Gegenteil hervor, daß de Man, Derrida und Lyotard für ihn wichtige, auf dem Hintergrund der Rhetorik sich bewegende Funktionsanalytiker von Lebenswelt sind.)

¹² Aldo Walker, Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981.

¹³ Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker, in: Kat. Aldo Walker, Kunsthalle Basel 1987, o.S.

Bis an diesen Punkt in dieser Weise vorgestoßen, auf solchen Bahnen und mittels solcher Markierungen sich bewegt zu haben, bedeutet keinen Zwang zu einer Kontinuität oder gar Kohärenz. Man kann den eingeschlagenen Weg verlassen und woanders fortsetzen oder auch gänzlich neu beginnen. Jederzeit kann man gegenüber diesem Œuvre einen anderen Weg einschlagen, wie und wann immer man will, ist doch das Terrain markiert, verzeichnet, nicht vermessen im Sinne einer geometrischen Vektorisierung, aber doch einer poetischen Verzeichnung. Was man an Weg wählt, bedarf ohnehin immer einer deutlichen Situierung im Geflecht der vorgeschlagenen Interessen und Bezugnahmen. Unternehmen wir also eine Zwischenbemerkung zur Typisierung der Werke, Werkgruppen, der artistischen Genealogie und Arbeitsbiographie Aldo Walkers. Es handelt sich nur rhetorisch um ‚Phasen‘, es gibt markierte Konzepte, Anfangs- und Endpunkte, Verlaufsformen. Die ‚Phasen‘ sind eher als Pläne, Grundierungen anzusprechen. Es entstehen Schichten, Transformationen. Parallele Objektivierungen desselben in verschiedenen Materialisierungen ergeben sich. Bezogen auf den ideellen Gehalt sind die Phasen ebenfalls eine Art Wegmarken für die Sortierung der Schichten – wie in einem geologischen Modell, in dem allerdings die Sedimente nicht feststehen und unberührt verbleiben gemäß den Materialeigenschaften, Zusammensetzungen, biochemischen Eigenheiten, sondern als vorläufige, die Gestalt wechseln könnende Aggregationen wirken. Wie bei anderen durch die Konzeptkunst – verstanden als sachliches Anliegen, nicht als datierbarer Stil – Berührten beginnt bei Aldo Walker ein eigenständiges Interesse sich mit dem Ausstieg aus der Malerei zu artikulieren. Das geschieht um das Jahr 1962 und die Frage wird bleiben, wie Bilder nach dem ‚Ende der Malerei‘ zu verstehen seien, was ihr rhetorisches Gepräge sei und das, was die Kunst dazu zu äußern vermöchte.

Zunächst geht es um Konsequenzen in der Positionierung gegenüber der Krise des Tafelbildes. Schon die informelle Kunst hatte ja einen Ausstieg aus dem Bild betrieben, um zu neuen Wahrnehmungsweisen der Stoffe zu gelangen. Bescheiden hatte man zunächst – auch der amerikanische Expressionismus wäre zu erwähnen und, viel radikaler, da das Medium der Malerei grundsätzlich verlassend: *Fluxus* – darauf gesetzt, die Begrenzung des Bildes durch einen Rahmen nicht mehr zu akzeptieren, andere Rahmungen zu versuchen – man denke nur an Mark Rothkos Bemalen der Seitenleisten der Leinwand-Chassis, welches geringfügiges Detail eine architektonische Präsenz seiner Bilder markierte, und zwar ausschließlich kraft einer anderen Rahmumgebung. Eine zweite Phase drückt sich darin aus, daß Wörter, sprachliche Ausdrücke im Bild oder als Bild, als Teil oder Ganzes, Zeichnung, Markierung oder im Sinne eines eigentlichen Tafelbildes auftreten. Eine dritte Phase erörtert und erprobt Kunst im Hinblick auf eine Dynamik, die über die Kunst hinausreicht und -weist. Daran schließt sich fast automatisch die künstlerische Reflexion entscheidender Elemente des gegenwärtigen

tigen Weltbildes an, zum Beispiel die Möglichkeit, massenkulturelle Bildtrivialisierungen anders und neu zu bewerten, auf jeden Fall nicht so, wie in der Verachtung durch elitäre Codes seitens der Kunst üblich und nahe gelegt. Es werden demnach die *Tropen* (Gemeinplätze, Motive) der Lebenswelt genutzt, aber im Verfahren der Kunst interessanter gemacht. Diesen Anspruch erfüllend erwies sich das eigene Werk als ein Verfahren der Erörterung von Bezugsgrößen innerhalb und außerhalb der Kunst. Sie wurde als Darstellung von Darstellungsleistungen untersucht, wobei der Künstler als Gastgeber, sein Ausstellungsraum als Bühne und Plattform fungierten, sein Werk als Medium der Anregung für eine verfeinerte Verfolgung erweiterter Fragestellungen. ‚lettre d’images par aldo walker‘ war der Titel dieser Unternehmung, einer *carte blanche*, der ersten des Helmhaus Zürich unter der Direktion von Marie-Louise Lienhard und von ihr als Auftakt zu einer Reihe konzipiert. Der Künstler präsentierte in ihr nicht seine eigenen Arbeiten, sondern das, was ihm an der Kunst insgesamt wichtig und bewegend erscheint. Es ging also um die Spiegelung und Resonanz des eigenen Œuvres in vielfältigen Zusammenhängen und Kontexten. Das eigentliche ausgestellte Werk des Künstlers Aldo Walker war ein theoretisch reflektierender Text, dessen lay-out in der Publikation auf jeder Seite in Bildmaßen angegeben wurde: ‚Envelope. Bild ohne Titel, Offset auf Papier, 26 x 19 x 29,7 cm‘.¹⁴

Der Text wird zum Bild mit der Referenz auf typographische Einbildungskraft. Man assoziiert von hier aus weiter: Es handelt sich um Schrift gewordene Ideen, Signifikanzen setzende Bewegungen, um Rhythmus und Gestalt des Festhaltens einer Schrift als Bild, einen Text als imaginative Erörterung und als Entäußerung der Imagination – Schrift wird zum Bild als Text, Gestus einer Ideenwelt, nicht Aufweis der sinnlichen Gestalt als Kalligraphie oder Ornament im üblichen falschen Sinne. Darüber schreibt der Künstler. Daß er darüber schreibt, darf hier schon als Bild und Sortierung von Bildreferenzen gelten. Und zeigt auch, wie der Abschluß der Kunst beschaffen ist. Es bedarf keiner Werksetzung im üblichen Sinne mehr. Sortierung und Erörterung der Referenzen begleiten die Arbeit künftig auch im Gebiet der Massenkultur, der visuellen Kommunikation. Als Fragestellung, Methode, Arbeitsweise. Jederzeit könnte auf künstlerischen Ausdruck zurückgegriffen werden. Jederzeit könnten weitere Kunstwerke entstehen, wie die Ungleichzeitigkeit der koexistierenden Schichten als der Pläne, das Andauernde der verschiedenen Phasen zeigt, die gerade in ihrer Verschiedenheit zusammenbestehen und dem Modell der früheren biologischen Reifungen, der Keimungen und Beginne, *Peripetien* und Höhepunkte, Überdehnungen und Zusammenbrüche so fern stehen wie nur irgend vorstellbar. Ein Neuzugriff auf Kunst wäre umstandslos möglich durch ein neu fokussiertes Interesse, eine entsprechende Entscheidung. Nichts würde daran hindern – außer der Tod. Es bedürfte nicht mehr als einer Dezzision, einer Setzung im Hinblick auf ein ‚Die-

¹⁴ Vgl. Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel, in: *lettre d’images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 4–31.

ses', als einer bestimmten Ausarbeitung für *diese* Weise, *dieses* Feld, *solche* Markierungen und Codes. Vorläufig allerdings markiert der Text Aldo Walkers als genuines Werk in und für ‚lettre d'images par aldo walker‘ die konzeptuelle Werkgestalt einer Kunst als Medientheorie, als Erörterung und Reflexion der sie erst ermöglichenden Medien.

Die nachfolgende knappe Schilderung von Werkphasen des Künstlers, die in einem üblichen kunsthistorischen Sinne praktikabel oder gar umfassend auszufalten hier weder Aufgabe noch Anlaß besteht, darf als ein, gerne geleisteter, Tribut an kunstgeschichtliche Wegmarkierungen und Orientierungsgewohnheiten verstanden werden, auch wenn sie Abbrüchigkeit bleiben muß und will. Würde man solche Bezüge verstärken, dann eröffneten sich natürlich im Feld des Studiums, der Querverweise und der Situierungen zahlreiche interessante Einsichtsmöglichkeiten, z.Bsp. in spezifische Techniken Aldo Walkers, die der informellen Malerei nahestehen, wie etwa die ‚Schweissbrennerbilder‘ (1964/65), oder gar die Frühformen einer damals konzeptuell noch gar nicht deutlich entwickelten oder artikulierten *arte povera* darstellen wie im Falle von ‚Haufen I‘, ‚Haufen II‘ oder ‚Tisch‘ von 1964 und 1965. Unserem Interesse an einer medienphilosophischen und bildrhetorischen Erörterung von Kunst, generell einer ‚Kunst als Medientheorie‘¹⁵ sind solche Einsichten allerdings wenig förderlich oder bedeutsam, laufen sie doch bestenfalls auf die Behauptungen von Antizipationen von etwas hinaus, das es zu einer bestimmten Zeit noch nicht gibt. Das dynamische Interesse, aus der Kunst und als Kunst über diese selbst hinauszugreifen, markiert aber etwas, das in keinerlei Stilbehauptung aufgeht, auch nicht in einer später vielleicht gar evidenten Korrespondenz, der ein Frühwerk schon als eine Heldentat im nachhinein erscheint. Es geht um die Transformationen innerhalb einer Sache oder eines Feldes, nicht um die Benennung der Kontexte oder Schulen. Wir wissen gut genug: Seit Johann Joachim Winckelmanns Tagen und seit der Erörterung der Hängungsweise von Gemälden/Bildern/Kunstwerken – kritisch-historisch oder überzeitlich, auf Meisterwerke und Höhepunkte konzentriert, beginnend in den 1770er Jahren im Wiener Belvedere, weitergeführt im Hofgarten und dann der Alten Pinakothek in München, im revolutionierten Louvre durch Jacques-Louis David ultimativ zentriert und dann schon kanonisch festgeschrieben im Alten Museum in Berlin – besteht in unterschiedlicher Akzentuierung ein ästhetisches, absolutes und normatives neben einem historischen Interesse an der Kunst und der Weise ihres Zeigens. Auch wenn man versuchte, die Zeitgeist-Inkorporation des Museums durch die Diachronie der Schulen aufzulockern, so bietet der Durchgang durch die Geschichte doch nur das Propädeutikum der Aufhebung der Kunst in einer absoluten Reflexionsfigur des Ästhetischen.

¹⁵ Vgl. Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München 2002.

schen dar, die historischen Dimensionierungen gerade beendend, und zwar in unbedingter Weise.¹⁶

Für eine Phrasierung des Werkes von Aldo Walker lassen sich fünf chronologisch differenzierte Phasen benennen, welche jedoch immer auch als stringente Entfaltung einer Einheit des Diskontinuierlichen und Heterogenen, im Sinne ungleichzeitig hierarchisierter, in der Durchsetzung ihrer Dominanzansprüche wechselnden Schichten und Modelle angesehen werden müssen.¹⁷ 1. Ausbruch aus der Malerei/Abwendung vom konventionellen Tafelbild (1962–69), 2. Einsatz von Wortsprache (1969–1971), 3. Überwindung kunstinterner Probleme zugunsten von ‚kunstexterner Wirksamkeit‘ (1972–79), 4. Kunstexterne Wirksamkeit als bildhafte Reflexion des gegenwärtigen Weltbildes (1980–87), 5. Künstlerische Evaluierung der Prozesse, Medien und Rhetoriken der indirekten Kommunikation, v.a. im Visual Design. Diese fünfte Phase, beginnend Ende der 80er Jahre, besteht in der dezidierten künstlerischen Evaluierung der Prozesse, Medien und Rhetoriken der indirekten Kommunikation, v.a. im Blick auf die Professionalisierung der Bildkommunikation als Visual Design. Die Exposition von ‚lettre d’images par aldo walker‘ würde 1989 den Beginn markieren, für den 1992 Publikation und Ausstellung von ‚Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung‘ (Museum für Gestaltung Zürich) als eine heuristische Zwischenbilanz poetischer Bildreflexion¹⁸ in einer Weise stehen können, welche nicht mehr strikt zwischen freier und angewandter Kunst unterscheidet. Allerdings sind solche ‚Phasen‘-Periodisierungen nicht unproblematisch, fügen sie doch in Sukzession, was im Verhältnis von Komplexitätssteigerung und verdichtender Reduktion steht. Insofern enthält – es sei im Seitenblick auf die hier nur marginal bedeutsamen kunstgeschichtlichen Sortierungskonventionen gesagt – auch das frühe Werk bereits die intrinsischen Bedingungen einer später immer umsichtiger und reicher entfalteten Reflexion von Rhetorik, Kontext und Sprachlichkeit des Bildes, das typischerweise mit der Lancierung einer zweiten Codierung, Ausbildungen einer Doppelsprachlichkeit, eben in Gestalt der ‚Schweissbrennerbilder‘ beginnt.

Aldo Walkers Kunst verbindet verschiedene Aktivierungspotentiale, Richtungsmöglichkeiten der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Er versucht, stetig

¹⁶ Vgl. dazu etwa die Übersicht bei Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997, S. 186ff.; außerdem: Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; als Hintergrundstoff: Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

¹⁷ Ich lehne mich hierbei, sie modifizierend, erweiternd und anders akzentuierend an Christoph Schenkers Charakterisierung an; vgl. Christoph Schenker in: *Früher oder später. Aldo Walker*, Kat. Kunstmuseum Luzern 1989, S. 14.

¹⁸ Siehe dazu die Publikationen und Ausstellungen von ‚lettre d’images par aldo walker‘, Helmhaus Zürich 1989 und ‚Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung‘, Museum für Gestaltung Zürich 1992.

eine solche Verbindung verschiedener Orientierungsqualitäten und Attraktivierungen herzustellen. Das bedeutet, daß das Kunstwerk so beschaffen sein muß, daß es durch irgendeine Eigenheit anstößt und daß die Aktivität des Betrachters es ermöglicht, das Kunstwerk in seiner Erscheinungsqualität, Referenz und Bedeutung zu verändern durch intensive Betrachtung. Ein Werk, das solches Ergreifen ermöglicht und das weiter unten ausführlicher erörtert werden wird, ist ‚Tisch II‘ (1965/66, Holz, Füllmaterial, Stoffbezug, 80 x 200 x 120 cm, Kunstmuseum Luzern), das geprägt ist durch zwei verschiedene, dynamisch wirkende Richtungssysteme. Es erzeugt seine Wirkung als Bildwitz auf den ersten (Augen-)Schlag. Was es aussagen will, situiert es auf zwei Ebenen, mittels mindestens zweier bestimmt einwirkender, gänzlich diverser Faktoren. Das kann man an einigen Werkbeispielen verdeutlichen, um dann im nächsten Kapitel auch theoretisch das dem zugrundeliegende Erklärungsmodell der ‚Aktanten‘ zu erläutern.

In ‚Die Greifbarkeit der weiblichen Masse (als magisches Quadrat)‘ (1986, Dispersion auf Leinwand, 140 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau)¹⁹ geht es, wie Aldo Walker in einer in der Ausstellung ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘ (1975) ausgestellten, vorlaufenden Skizze vermerkt, um einen Beitrag zu einer ‚psychosomatischen Sprache‘. Man sieht auf grünem Grund schwarze Zahlen, die in drei Linien zu jeweils sechs Ziffern in drei Untergruppen angeordnet sind: 90 57 87/75 78 81/69 99 66. Man schwankt zwischen ironischen und hermetischen Empfindungen. Handelt es sich um Telefonnummern, Geheimzahlen? Nein: Man entdeckt schnell, daß es um eine Referenz auf eine arithmetische Standardisierung weiblicher Körper geht, wohl stark unterstützt durch die Ziffernwahl der letzten Zeile, die zwar im numerischen Dienste eines magischen Quadrates stehen muß und diese Bedingung auch erfüllt, wie das Nachrechnen erweist, die aber doch mit den homophonen Verweisen der gehäuften Ziffer ‚6‘ sowie den sexuell bekannten Anspielungen der Zahlen 6, 66 und v.a. 69 (der ‚französischen Art des Sich-Liebens‘) einen Subtext zum deutlichen Text werden läßt. Und sitzt mit dieser Betrachtung sofort in der Falle, daß diese Referenz nur die konventionelle Encodierung, also die Absurdität von Referenz überhaupt wiedergibt, die dem referierten Objekt untergeschoben wird, weil einem nichts besseres einfällt. Zugleich erhält und verstärkt sich die Doppelcodierung: Magisches Quadrat, also identische Summierung der Ziffern horizontal, vertikal und diagonal als magisches Zeichen im Bannkreis der Planetengötter, neoplatonische Beschwörungsformel, faustisch versiegelt. Und zugleich mathematische Konventionalisierung der Registratur passender Körper im Wettbewerb attribuerter ‚Schönheit‘, also Klischeebildung. „90 bezeichnet den Brustumfang, 57 die Taille, 87 die Hüfte. Die Additionen der Zahlenreihen vertikal/horizontal/diagonal er-

¹⁹ Andernorts ist das Werk verzeichnet als: ‚Weibliche Masse im Quadrat, aus der Serie ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘, 1974–75, Dispersion auf Baumwolle, 140 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau; diese Angaben finden sich in: ‚Früher oder später. Aldo Walker‘, Kat. Kunstmuseum Luzern 1989, S. 62.

geben stets die gleiche Summe (magisches Quadrat). Braucht es noch mehr Worte? [...] eine Sprache umschreibt, aber sie kann doch nur sehr bedingt die Einheit Geist/Körper ausserhalb der eingewöhnten Lebensform, des Rahmens mitteilen. Für mich hat die oberste Zahlenreihe eine vergleichsweise haptische Bedeutung; die beiden unteren Zahlenreihen lösen diese wieder auf, sind wieder Form/Rahmen, welche die „Emotion“ aufhebt/konstituiert: die Einordnung nimmt dem Sinnlichen seine Aura, beraubt es seiner Ausstrahlung, macht es faktisch, funktionell.“²⁰

„Wand-Boden-Bild“ (1969/89, Replik, Stoff und Ketten, 210 x 420 cm, Aargauer Kunsthaut Aarau) besteht in zwei gestreiften zeltartig anmutenden Stoffflächen mit zwei ausgeschnittenen „Fenstern“. Angeordnet ist das zusammenhängende Ganze in zwei an der Bodenkante gespiegelten identischen Flächen. Eine Fläche befindet sich an der Wand, eine am Boden. Die „Fenster“ (Ausschnitte, Ausgespartes) sind nicht spiegelgleich, sondern verschoben angeordnet, das Wandfenster in der linken, das Bodenfenster in der rechten Hälfte der Fläche. Die Zeltbahnen sind in gleiche Quadrate unterteilt, die mittels Ketten zusammengehängt sind. Die „Fenster“ geben als Ausschnitte Wand und Boden frei, die natürlich in je vorliegender Situation in unterschiedlichen Farben gehalten sind. Auch hier sind zahlreiche thematische Deutungen nicht nur möglich, sondern unvermeidlich. Strukturell handelt es sich um eine Kippfigur, eine mediale Verschiebung – Skulptur, signifizierte Architektur, also Illusion. In Stichworten vollzieht sich: Rückkehr zum Bild, Stolpern über die (geringen, aber doch zwingenden, unleugbaren und unaufhebbaren) dimensional Widerstände des Stofflichen. Zugleich Denkform mittels Abstraktion, im Grunde eine Skizze: Architektur gedacht, als Situation entworfen, so weit wie nötig verstofflicht: Das ergibt die Dimensionierung des Werks in der Substituierung der Boden-Wand-Verhältnisse, die narrativ zu allerlei Fiktionalem führen, das sich der Aufhebung der Gravitation, also dem Orbitalen und der Levitation widmet. Leise, wenigstens späte Ironie: Vielleicht sind die diesbezüglichen Utopien nur ernsthaft, insofern sie ihre ironische Grundierung vor sich selber dissimulieren. Walkers Werk indiziert die Rückkehr der Ironie ins Werk selber, nicht als Karikatur des Utopischen, aber als dessen strikte Relativierung: Der gesetzte Ernst ist des wahren Ernstes der Sache nicht würdig.

Ein spätes Werk ist „ohne Titel“ (1998, Stahl, Plastik, 20 x 33 x 27 cm, Multiple-Edition 5, 4. von 5 Ex., Aargauer Kunsthaut Aarau) und besteht in zwei ineinander gestellten alltäglichen, gewöhnlichen, durchschnittlichen Kochtöpfen. In die beiden Pfannenböden sind im Verhältnis des goldenen Schnitts Kreisflächen „ausgebohrt“ worden. Es stellt sich als Gedankenkette ein: Verunmöglichter Gebrauch, verschobener Alltag als Darstellung einer Objekt- wie zugleich einer Bildstörung. Das Objekt als Programm, programmierte Ratlosigkeit als Skepsis,

²⁰ Aldo Walker, Fragen an Aldo Walker von Jean-Christophe Ammann, in: Unterstellung – Versuch – Irrtum, in: Kat. zur Ausstellung „Beryll Cristallo“ Kunstmuseum Luzern, 1975, o.S.

mögliche Resistenz. Gegen die vorgebliche Kunst des Kochens, Kunst als das ‚jederzeit alles meinen Könnende und Behauptende‘ hilft nicht die Entkonventionalisierung der Objektvertrautheit, sondern, so Walker in einem mündlichen Kommentar zu diesem Werk, nur die Zerstörung der bildhaften Schematisierung, in welcher ein Objekt als gewöhnliches, gedankenlos, erscheint (‚die Kunstansprüche erschweren, indem der Kochvorgang erschwert wird, der Kunst zu sein behauptet‘). Systematischer Schluß, Pointe, Zuspitzung: Die Kunst liegt nicht in der prätendierte Dargestellung von etwas ‚als Kunst‘.

Hinführung zur letzten Bilderserie des Künstlers Aldo Walker: ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ (1999) in zwei Anläufen

Erster Anlauf

‚Morphosyntaktisches Objekt‘ nennt Aldo Walker eine Serie von Bildern, die in barocker Dimension zwischen die Fenster des großen Saals des ‚Helmhaus‘ Zürich für eine Ausstellung im August/September 1999 gemalt und zugleich als Plakat gedruckt worden sind. Bilder im exakten Sinne: Vollendete Gestaltfindungen einer Idee. Bilder zugleich in einem alten Sinne: Demnach Zeichnungen. Aber doch zugleich Wandbilder, die wiederum Umsetzungen der mit digitaler Endbearbeitungspräzision im Computer realisierten inneren, ein ganzes Künstlerleben verdichtenden Ideen darstellen. Figuren, Szenen, Anstößigkeiten – man ist mit einem Schlag in diesen Bildern drin, wandert den Linien nach, oszilliert in den Kippfiguren. Was der Künstler will, realisiert sich in Vollendung im Eindruck jedes interessierten, nicht auf vermeintlich elitäre Kunstcodes eingeschworenen Betrachters: Er ist gefangen von einer Atmosphäre, die ihn in seiner eigenen Phantasie und seinen eigenen Imaginationen einnimmt. In jedem Akt der Betrachtung, wie stark auch immer sie sich ändert, wie instabil auch immer sie sein sollte, realisiert sich die Urszene der kommunikativen Absicht Walkers. Wir finden, so seine Auffassung, zu Bedeutungen dadurch, daß wir uns auf Situationen einlassen, in denen sich die Dynamik unserer Erfahrungen mit äußeren Effektoren verbinden und zu einer neuen Resultante, einem aktual anders gerichteten Vektor – der Kombination zweier unterschiedlicher Aktanten²¹ – führen.

Der Ausdruck ‚Aktant‘ bedeutet, daß verschiedene Operatoren in derselben Figur, Charakteristik, Situation wirksam sind – ein Sachverhalt, der das Zustandekommen von Märchen²² ebenso erklärt wie die Handlungsdynamik von

²¹ Nach einem Konzept von Algirdas J. Greimas; vgl. Algirdas J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris 1966; ders., *Du sens. Essais de sémiotique*, Paris 1970.

²² Immer wieder erwähnte Walker Luthis und Propps Arbeiten über das europäische Volksmärchen als herausragende Beispielgebungen einer Theorie und Poetologie struktureller Narrativität; vgl. Vladimir Ja. Propp, *Morphologie des Märchens*, München 1972; Max, Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 4., erw. Aufl., München 1974;

Schicksalsverstrickungen, Tragödien, Höhepunkten, Zusammenbrüchen, kurzum: von Umschlagserfahrungen in Epos, Mythos und auf dem Theater. ‚Aktant‘ bezeichnet zwar einen vereinzelt und auch methodisch isolierbaren Faktor, der aber nur im Zusammenspiel mit anderen auftritt. Aktanten treten im Plural auf. Erst das Zusammen- und natürlich mehr noch das Gegenspiel verschiedener Aktanten, Akteure oder Gruppen von Akteuren entfaltet ein vorliegendes, virtuell angelegtes, eingeschriebenes, vorgesehenes Potential oder erzeugt eine schlagartig einsetzende neue Wendung – als Umschlagspunkt, *Peripetie*, Attraktortorwechsel.

Theoretisch formuliert handelt es sich beim Geflecht der Aktanten um Kippfiguren der Wahrnehmung als epistemologischer Anordnung von kognitiven wie visuellen Schemata und Funktionen, zugleich aber auch um visuelle Expositionen rhetorischer Ausdrucksmöglichkeiten und Sprechgewohnheiten. Es sind die Bilder selbst, denen solche kommunikative Kraft innewohnt. Sie bedürfen keiner zusätzlichen Vermittlung, weil sie genuine Potentiale besitzen und nicht, weil sie sich eine eigene Welt schaffen und die Referenzen der Kunst mit dem Leben nichts zu tun hätten. Im Gegenteil. Die Bild gewordenen Ideen sind solche, die nichts aus sich heraus erzählen, nichts bedeuten und nichts darstellen, sondern verführen zum sich ändernden Sehen, einer Neubewertung der eigenen Eindrücke Vorschub leisten, Assoziationen und Verknüpfungen entlang den angelegten Kippfiguren nahelegen, die niemals Fallen des Sehens sein wollen, sondern Wirkkräfte im Spiel mit den ‚Gemeinplätzen des Lebens‘. Natürlich ist es einem kundigen Blick leicht möglich, hier und dort – transformierte – Motive aus der Kunstgeschichte zu erkennen. Schließlich versteht Walker dieses ‚Objekt‘ als Summe seines künstlerischen Arbeitslebens und als Ausformung einer eigenständigen Interpretation seines Gedächtnisses, das es ihm spielend erlaubt, seine Bildfindungen auf situative, selber schon zu rhetorischen Gemeinplätzen gewordene kunsthistorische Embleme, ikonographische Motive etc. abzustützen. Walkers ‚Objekt‘ schafft eine Situation, in der sich sofort Aufmerksamkeit erschließt und Zeit sich ergibt im Sinne von Gabe und Öffnung, eines Herausfließens aus dem, was sich sonst – vielleicht – nur durch Hinwendung eigener Zeit seitens des Betrachters eröffnet.

Es fehlt im Zeitempfinden des Betrachters angesichts des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ jegliches Gefühl, eine Decodierung anstellen zu müssen. Es ist intuitiv klar, daß es darum in keiner Weise geht. Das Geschenk der Zeit als eine Gabe ist gänzlich durch die Situation definiert, die diese Bilder aus sich heraus öffnen. Daß Anklänge an Heilsgeschichte ebenso sich einstellen wie zunächst vage Eindrücke einer lustvollen Obszönität, ist eine Spur, die zu einer wesentlichen Einsicht führt: Diese Kunst ist nur ein Spezialfall der Anwendung visueller

ders., Märchen, Stuttgart 1962; ders., Die Gabe im Märchen und in der Sage. Ein Beitrag zur Wesenserfassung und Wesensscheidung der beiden Formen, Bern 1943; ders., Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft, Berlin 1961; ders., Vom Wesen des Märchen, Heilbronn 1989.

Kommunikation, die mit der lebensweltlichen Normalität der Menschen sich verbindet. Wenn ‚Obszönität‘ heißen soll, daß den Bildern beim besten Willen keine hermetische Tiefe und keine Erfahrung einer Ästhetik der Absenz, keine Apotheose des Numinosen abgerungen werden kann, dann würde Walker die Vermutung, seine Bilder seien Inkorporationen des Obszönen, als Lob zu werten wissen. Obszön meint hier in wörtlichem Sinne: abseits der Szene, noch nicht in-Szene, noch nicht zu Ende inszeniert. Dieses Abseits der Szene ist natürlich die unbedingte Voraussetzung dafür, daß Inszenierungen überhaupt zustande kommen können. Der Standort des Obszönen ist die Sphäre aktuell plötzlich aufgerufener Bewegung des Interessierten, der sich mit einem Schlag für eine neue Richtung der Wahrnehmung, eintretende Objekte, Verlockungen und Irritationen, begeistert. ‚Obszön‘ meint deshalb keinen sittlichen Wert – für Walker ist im ästhetischen Feld ohnehin nur die Individualität als Erfahrung des Unsittlichen von Bedeutung –, sondern die bereitwillige Lust des Betrachters, sich vorbehaltlos auf die angebotenen Situationen einlassen zu können, ohne die freudvolle Lebendigkeit des Betrachtungsaktes durch die Vermutung zu zensieren, sie sei nur statthaft, wenn die visuellen Anverwandlungen durch höhere Codes bewertet werden könnten. Es bedarf keiner religiösen Fundierung, die Weise der Wahrnehmung dieser Bilder als ‚Epiphanie‘, als plötzliches, immediates Klarwerden des Wesentlichen zu beschreiben. Walkers Auffassung, die in einem philosophischen Sinne eminent präzise und im breiten Studium der Epistemologie seit Frege und Wittgenstein grundiert ist, ist auf das deleuzianische Spiel mit der Logik des Sinns²³ aus, nicht auf ontologische Referenzen.

Es geht Walker nicht um Darstellung, sondern um Zugangsweisen und Ergriffenheiten. Er benutzt Kunst bewußt als Generator einer Rhetorik der Wirkungen, nicht als Medium einer Verdinglichung der Energien zu Bildwerken. Kunst ist ihm folgerichtig nicht ein Zeichen für Realität, sondern eigenständige Wirklichkeit, Wirklichkeit eigener Art. Die von gelingender Kunst ausgehende, durch sie mögliche und in Erfahrungsbahnen geformte Konfrontation ist eine Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Walkers Interesse an Bildern ist eines am Rätsel, am Unbekannten, nicht Gewußten, nie Gespürten. Aber nicht der Verätselung in und durch Bilder, sondern der existenziellen Gegebenheit des Rätsels im Leben, an dem Bilder teilhaben, wenn sie denn wahre Bilder des Lebendigen sind. Bilder haben also teil am Rätsel des Lebens, wenn sie in ihrer Radikalität gelingen – eine höchst originelle Neu-Konzeption der alten Realismus-Thematik. Sie schaffen aber keine immanenten oder singulären Rätsel, und dies schon gar nicht durch schiere Entschiedenheiten und Haltung. Anlässlich von Aldo Walkers den Diskurs der Kunst selber als deren Figur souverän und außergewöhnlich zum Thema machenden Ausstellung ‚lettre d’images par aldo walker‘ (Helmhaus Zürich 1989) resümiert die Leiterin des Ausstellungsinstitutes, Marie-Louise Lienhard in einem ‚Postskriptum‘ zum Katalog präzise und knapp:

²³ Vgl. Gilles Deleuze, Logik des Sinns, Frankfurt 1993.

„Walker stellt Bilder aus, die seine Erfahrung davon, was Kunst ist, abbilden. Bilder, die nichts weiter sind als Bilder. Bilder, die in nichts über sich hinausweisen, die nichts beweisen und nicht belehren. Bilder, die rätselhaft sind, obwohl sie bekannt sind [...] ihn interessiert letztlich nur dieser Schauer des Unbekannten, des nicht Gewussten, nie Gespürten. Die Manifestation des Unerklärlichen.“²⁴

„Morphosyntaktisches Objekt“ hat, es wird nicht wundern, zahlreiche und vielfältige Verbindungen zum und im gesamten Œuvre des Künstlers. In den frühen 70er Jahren entwirft Walker eine Reihe von ‚Logotypen‘, dreidimensionale Objekte, die allesamt eine alltäglich wiedererkennbare Situation oder Konstellation mit dem Gestus einer merkwürdigen Aufforderung zu einer unmöglichen und doch evidenten Handlung exponieren, die der Betrachter mit den ihm gewöhnlich zur Verfügung stehenden Repertoires nur imaginär vollziehen kann. Die Pointe der Situationen wird jedoch jederzeit auf einen Schlag und unmißverständlich sichtbar. Walkers Interesse an den Logotypen ist eines an Zustandekommen und Wirkung von Gewöhnlichem, deshalb, so der Künstler, „verwende ich interesselose Logotypen, triviale Versatzstücke, weil sie mir das Denken für die tatsächliche Intention freihalten und weil diese als Eingriff an konventionellen Banalitätenmodi evidenter wird.“²⁵ An anderer Stelle wird 1975, wiederum im Kontext der ‚Logotypen‘, erläutert: „Mein Weg besteht in einer Loslösung von Kunst, die sich stets nur selbst begreift. Diese Loslösung zugunsten eines Wirklichkeitsbezuges brachte mich über allerlei Umwege – die 100 Blätter sprechen davon²⁶ – zu dem was ich einen *Logotyp* nenne. Es handelt sich dabei nicht um eine Form, sondern eine Relation. Eine Relation nicht-klassifizierender Art, ohne ideologische Ausrichtung, eine Art Formel. Logotypen, wie ich sie verstehe, haben keine Bedeutung an sich; sie schaffen eine Bedeutung erst mit und durch den Betrachter. Diese Bedeutung ist so vielfältig wie die Rezeptionsmöglichkeiten oder die Lebensform des Betrachters. Aber ein Erkenntnisvorgang ist mit dem Gebrauch stets verbunden. Ich habe bemerkt, dass dieser Prozess in vielen Fällen einen negativen Aspekt zugunsten eines positiven beinhaltet. Das erklärt sich dadurch, dass meine Arbeit sich in dieser Phase als Kritik versteht.“²⁷

Mit der Adaption von Gemeinplätzen weist Walkers Kunst sich ihren Ort als Mediosphäre aktivierter Betrachtungen diesseits der heftig abgelehnten

²⁴ Marie-Louise Lienhard, Postskriptum, in: *lettre d’images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 170 f.

²⁵ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

²⁶ Aus hundert Blättern, die den Titel ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘ tragen, wurden für die Ausstellung Aldo Walkers (und Rolf Winnewissers) ‚Beryll Cristallo‘ 1975 im Kunstmuseum Luzern zehn Blätter ausgewählt. Es existiert dazu ein nicht-paginiertes Katalogheft mit Abbildungen aller zehn Blätter und ‚Fragen an Aldo Walker‘ von Jean-Christophe Ammann.

²⁷ Aldo Walker, in: Fragen an Aldo Walker von Jean-Christophe Ammann, in: *Unterstellung – Versuch – Irrtum*, in: Kat. zur Ausstellung ‚Beryll Cristallo‘ Kunstmuseum Luzern 1975, o.S. (<S. 1<).

Selbsterklärungen zu. Und nach Walker hat sie nur dort ihren Ort. ‚Logotypen‘ wie ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ sind – in einem berührend insistent aufgespannten Lebensbogen – exemplarische, verdichtete Fallstudien für die Formulierung/Imaginierbarkeit des Zustandekommens von Bedeutungen. Hermetische Verrätselungen dagegen erscheinen ihm als Scheitern der künstlerischen Phantasie, welche die Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, Paradoxien und Paralogismen von Denken und Erfahrung nicht zu einem starken Bild zu verdichten wissen.

Die präzise Imagination der Effekte zielt nicht auf einen nach außen verlegten Betrachter. Vielmehr ist der Betrachter immer schon mitten im Zentrum des Bildes, wobei das ‚Zentrum‘ im Plural und schillernd gedacht werden muß. Auch ist der Betrachter niemals einer, sondern immer viele Betrachter, was ein Effekt der Dynamik und einer jeweils vorläufigen rhetorischen Summe lebensweltlicher Handlungen ist. Walkers Bildgebungen sind deshalb in einem viel größeren Maße ‚interaktiv‘ als viele der beschworenen Installationen einer neueren Medientechnologie, in denen ein nominell vom passiven Konsumenten zum künstlerischen Ko-Autor umdefinierter Besucher ja doch nur apparativ präformierte Kombinationen auslösen und reproduktive Mechanismen (zu denen selbstverständlich auch zufällige Elemente gehören) in Gang setzen kann. Auch wenn Walkers Bilder sich weder bewegen noch veränderlich sind und auch wenn ihre materielle Objektivität einem sehenden und wahrnehmenden Organ noch im tradierten Sinne medial entgegensteht, sind sie doch animierender als jene überzeichneten Mitmach- und Selbstbetätigungsaufforderungen, nach denen menschliche Bewegungen registriert und auf Bilder und Töne apparativer *environments* zu vorgeblich *performativen*, also ‚Live‘-Ereignissen umgerechnet werden. Walkers ‚Objekt‘ erhält dagegen in aller Immanenz des Betrachters inmitten jeder nur denkbaren Bewegung des Bildes immer auch alle Differenz zur Verführungsrhetorik von Gesamt(daten)kunstwerken aufrecht. Mit äußerstem Interesse an der spielerischen Verbindung – und damit wirklich ‚interaktiver Erfahrung‘ – artikuliert sich darin ein Wissen um das Ephemere, das dem schweren Ernst der Gesamtkunstwerksattitüde diametral entgegengesetzt ist. Und das schlicht mehr Lust bereitet als jener. Der Reichtum der lebensweltlichen Rhetorik hat viel mit der Kunst des Transitorischen zu tun. Ein Transitorisches ist aber keines ohne das Schicksal des gelegentlichen Verschwindens. Es erschöpft sich nicht in Kontingenz und Potentialität.

Aldo Walker versteht sich seit langem auf die Kunst als rhetorische Inszenierung des Betrachters. Das hängt aber nicht nur von dessen Bereitschaft ab, sondern von der Sukzession der Momente und Inszenierungen des zu betrachtenden Materials. Es bedarf ihrer mehrerer, mindestens jedoch zweier Momente. Deshalb folgt hier eine zweite, ausgreifendere Weise der Beschreibung der Objekte und Implikationen. Die Verschiebungen auf der Ebene der Signifikanten und des Sinns in diesen zwei Anläufen verstehen sich supplementär und stehen

im Dienste der Erzeugung einer Emphase, nicht der Dokumentation der Variationsmöglichkeiten von Zeichenmaterial.

Zweiter Anlauf

„Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, 6-teilig, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus, Kanton Aargau und Schweizerische Eidgenossenschaft, Inv.-Nr. D 1974 (2000)“ – so lautet die definitive museale Bezeichnung des letzten verwirklichten Werkes Aldo Walkers.²⁸ Im Unterschied zu den um wenige Monate älteren Helmhauspanelen gleichen Titels handelt es sich um mobile Bilder, nämlich um eine Werkgruppe von sechs Tafeln mit gestaltgebenden, figurativ-suggestiven Lineaturen auf sehr farbigen Hintergründen in wechselnden, jeweils monochrom ausgestalteten Tönen, wobei nicht nur die Hintergründe, sondern auch die Lineaturen in wechselnden Farben gehalten sind. Die Gruppe kann als eine Summe der eidetischen Arbeit Aldo Walkers an Bildern, aber auch als letzter Zeuge einer spezifisch formulierten Imagination gelten. Vollendet zwar im Bestand der Serie von sechs Motiven, verweist das Werk dennoch auf ein Unabgeschlossenes, wenn man sich über die Ränder hinaus Supplemente und Komplemente, Weiterungen und Ergänzungen, Fortsetzungen und Variationen vorstellt.

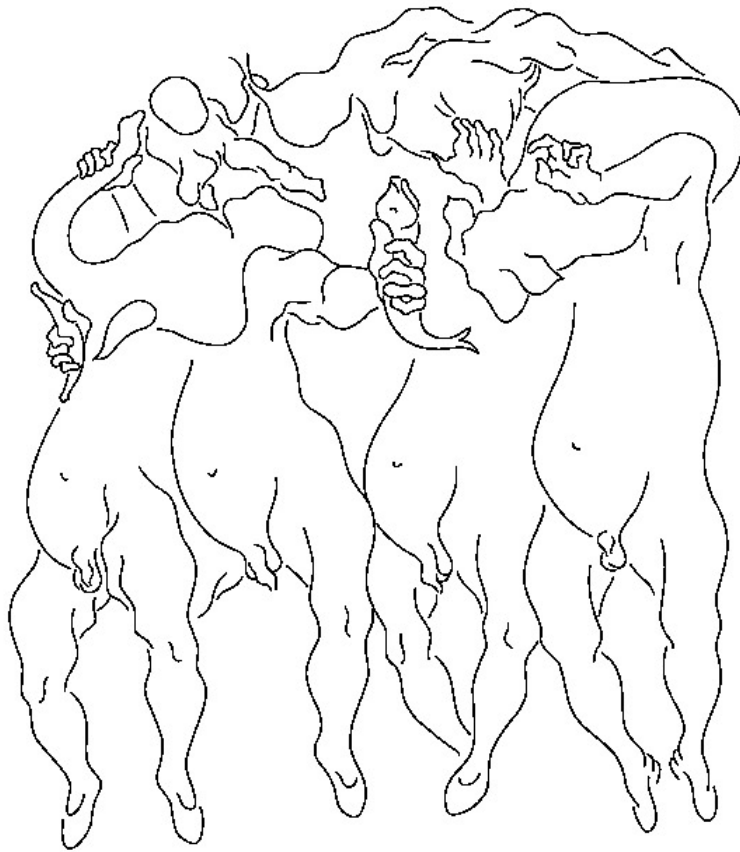
Es handelt sich bei ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ also zugleich um ein wohldefiniertes wie ein auf Variation, Weiterung und einen offenen Prozeß auf Seiten handelnder Betrachter und Vermittler hin angelegtes Werk. Es gibt im strikten Sinn keine ‚Fassung letzter Hand‘, sondern nur letztgültige Regelungen und Vorgaben durch den Künstler, wie wir sie von anderen Konzeptkunstwerken her kennen. Eigenhändigkeit ist weder für die digitale Datei noch die hier bezeichnete ausgeführte letztgültige Fassung notwendig oder bestimmend. So hat, neben Maschinen und Handwerkern, vor allem Yves Netzhammer für die Verwirklichung der Tafeln ‚Hand angelegt‘. Dennoch handelt es sich ohne Abstriche und Einschränkungen um ein genuines Werk Aldo Walkers. Eigenhändigkeit ist also nur ein Aspekt, eine Möglichkeit des Werkes. Aldo Walker hielt es nicht nur für legitim, sondern auch für wünschenswert, daß die Betrachter und weitere Instanzen im Kunstwerksprozeß mit Motiven, Ausschnitten, Farben, Vorder- und Hintergründen experimentierten, womit die Kombinatorik der Elemente und Motive selbständig weiterentwickelt würde. Dies gilt besonders für Projektionen und Verwendungen auf Zeit. Laut Darlegung und Auskunft von Beat Wismer, dem Direktor des Kunsthauses Aarau, des Eigentümers des Werkes, wurden Anfang 2000 die sechs Tafeln geliefert, auf die das ‚Morphosyntaktische Objekt‘ in der Zwischenzeit übergegangen war. Der Ankauf des Wer-

²⁸ Vgl. die Referenzabbildung und -verzeichnung in: Beat Wismer/Stephan Kunz (Hrsg.), Rücksicht. 40 Jahre Kunst in der Schweiz, Aargauer Kunsthaus Aarau, Aarau/Zürich 2000, S. 384 f.

kes beinhalte das digitalisierte Original auf CD sowie das Recht, das Werk in Permanenz oder flüchtig auf Wände zu applizieren, zu projizieren und zu reproduzieren, nicht aber, es auf mobilen Trägern dauerhaft zu vervielfältigen. Änderungen in Größe und Abfolge sowie Funktionalisierungen seien nach Örtlichkeiten möglich und erwünscht. Bei der Materialisierung auf sechs Tafeln, die sich neben der CD im Kunsthaus Aarau befinden, handelt es sich demnach um die Version für temporäre Ausstellungen.

Es mag nützlich sein, explizit das Verhältnis von Idee und Werk, Prozess, Fragment, Gestalt und Vollendung zu beleuchten – an diesen Beispielen und zugleich für alle Arbeiten Walkers. Aldo Walker hat die meiste Zeit seines Lebens unter Einhaltung eines, durchaus auch als spielerische Herausforderung verstandenen Gebotes der minimalisierten Aufwandökonomie an Bildern im Kopf gearbeitet. Die materielle Umsetzung war immer sehr präzise und vollzog sich ohne Verschleiß – vielleicht auch kraft einer hochentwickelten Bequemlichkeit oder einer äußerst gut trainierten Art von Vermeidungshandeln, die in der Kunst des Realisierens immer den Grenzfall einer Kunst des Unterlassens mitbedachte und deren Recht respektierte. Zeichnungen formulierten jeweils fixierbare Endzustände in einem bestimmten Stadium der Entwicklung von Bildern – und von Bildern soll hier die Rede im Sinne der Vorstellungsbilder und ihrer äquivalenten Verstofflichung als Gegenüber einer Anschauung sein, also bezüglich der Wahrnehmung und nicht umstandslos von Bildern als ‚Kunst‘ oder ‚Kunst als solcher‘. Denn Kunst ist bei Walker eine Sphäre der Verstofflichung der imaginierten und dann fixierten Lineaturen und eine spezifische Encodierung der Präsenzformulierung, also der faktischen Gegebenheit des Bildhaften. Walker ging es immer um die Einheit von Kunst und lebensweltlicher Grundierung, die Kraft der allgemeinen *Tropen* bis hin zur rhetorischen Figur der *Gemeinplätze* und damit um eine evidente Präsenz von Vorstellungen allgemein.²⁹ Nie hätte er die enge Legierung von Bild und Kunst, gar unausgesprochen im Sinne der evidenten Kunstpräsenz des ‚phänomenal urgründlich‘ Bildhaften, des Bildes als ‚nur Kunst‘ mitgetragen.

²⁹ Vgl. dazu Heinrich F. Plett, Rhetorik der Gemeinplätze, in: Thomas Schirren/Gert Ueding (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Tübingen 2000, S. 323–336; Wilhelm Schmidt-Biggemann, Was ist eine probable Argumentation? Beobachtungen über Topik, in: ebda., S. 243–256.



Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthaus Aarau)

Es gibt im strikten Sinn für Aldo Walkers ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ keine ‚Fassung letzter Hand‘. Eigenhändigkeit ist weder für die digitale Datei noch die ausgeführte letztgültige Fassung notwendig oder bestimmend. Sie stellt nur einen Aspekt, eine Möglichkeit des Werkes dar. Der Künstler hielt es nicht nur für legitim, sondern auch für wünschenswert, daß die Betrachter und weitere Instanzen im Kunstwerksprozeß mit Motiven, Ausschnitten, Farben, Vorder- und Hintergründen experimentierten. Änderungen in Größe und Abfolge sowie Funktionalisierungen nach Örtlichkeiten sind möglich.

Entworfen hat Walker seine Werke im Kopf. Das eidetische Bildgedächtnis kam ihm hierfür natürlich zwingend entgegen. In ihm waren Bezugspunkte gespeichert, von denen einige neben anderem in seiner Ausstellung ‚lettre d’images par aldo walker‘ thematisiert worden sind. Diese Ausstellung bedeutet einen wichtigen Stellenwert in seinem Werk der radikalisierten Relativität. In ihr wurde, wie gesagt, der Diskurs über Kunst selbst zur Figur. In populärer Weise wurde das Wesentliche dieser Ausstellung erfaßt und geschildert im Portrait der Zeitschrift ‚du‘ im Jahre 1999: „Zehn Jahre sind seit seiner legendären Ausstellung *lettre d’images* im Zürcher Helmhaus vergangen. Immer wieder kommt er auf diese Ausstellung zu sprechen. Walker hatte das Haus mit Diaprojektionen von Werken klassischer Meister und Pissarro-Graffiti gefüllt, mit Kopien eines französischen Rokoko-Malers und einem Mickey-Mouse-Teppich, mit einer mannshohen Mutter Gottes aus einer Luzerner Schnitzereiwerkstatt und mit ausgewählten Beispielen von Schweizer Kunst. Nur war kein einziger Walker zu sehen. Die ganze Ausstellung war Walker, und ebenso war das Katalogbuch, ein Rausch sprachwissenschaftlicher und erkenntnistheoretischer Materialien, das den Leser an den Rand seines Fassungsvermögens treibt, Walker. Folgerichtig bezeichnete er jede Seite seiner Analysen mit ‚Offset auf Papier, 26 x 19 x 29,7 cm‘ – wie ein Werk eben. Ein Raunen ging durch den Kunstbetrieb. Da unterlief einer eine Branche, die süchtig war nach Genies und Originalen. Da nahm aber einer auch Haltungen und Verfahren vorweg, die sich heute eingebürgert haben: Walkers Gesamtkunstwerk thematisierte das Betriebssystem Kunst.“³⁰

Aldo Walker sprach zuweilen, auf entsprechend zudringliche Fragen hin, davon, etwa zweitausend Bilder aus der Kunstgeschichte auswendig bis in Details reproduktionsfähig bereit halten, aber auch instantan faktengetreu reproduzieren zu können. Die Serie des sechsfachen ‚morphosyntaktischen Objektes‘ sollte, so der über Jahre gereifte Plan, zum Schluß etwa zwölf Bilder umfassen. Krankheit und Tod haben die Realisierung des Vorhabens verhindert. Bis zuletzt hat Aldo Walker das eine oder andere verworfen, modifiziert. Er hat so präzise und langsam in der Entwicklung der Werke gearbeitet wie immer, um sie dann mit einem Schlag zu realisieren, wenn die Zeit dafür gekommen war. So blieb eben ein Teil, gemessen an den Forderungen des Originalen, zu guter letzt ‚ungemacht‘, obwohl etliches in ersten Realisierungen, teilweise in Entwürfen schon weit gediehen war. Daß das Werk als ganzes immer noch ‚unterwegs‘ war, zeigt auch die

³⁰ Brigitte Ulmer, Die Kunst der fortgesetzten Anarchie. Aldo Walkers Wahrnehmungsforschungen, in: Risiko Kunst. Suter, Walker, Winnewisser, Kulturzeitschrift ‚du‘, Heft N° 695, Mai 1999 Zürich, S. 44; Über- oder Unterforderungen liegen in diesem wie in vielen anderen Fällen einer auf den Rezipienten zielenden Kunst offenkundig nicht zuletzt am individuellen Leser; dennoch, was hier journalistisch eingängig, plastisch oder auch schon salopp formuliert worden ist, entspricht durchaus dem angemessenen Eindruck und rückt die erstrangige Bedeutung des Unternehmens in ein rechtes Licht; der erwähnte Text Aldo Walkers, bezeichnet als Objekt der Kunst, hieß ‚Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel‘, in: *lettre d’images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 4–31.

unterschiedliche Zahl der Tafeln, die jeweils unter dem Titel des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ an verschiedenen Orten und in verschiedener Weise (allesamt prinzipiell und auf ihre Art ‚Originalversionen‘) gezeigt wurden. Die definitive Fassung, das materialisierte Werk letzter Hand, das eigentliche als Kunstwerk verstofflichte Original (neben der epistemologischen Originarität der encodierenden, für abgeschlossen erklärten Computer-Dateien) hat die oben erwähnte bekannte Indikation. Dieses Werk ist mit – abgesehen von der Inventarnummer – identischer Bezeichnung abgebildet im Katalog des Neuen Kunstmuseums Luzern zur Ausstellung ‚Mixing Memory and Desire‘³¹. Das Plakat (als Teil eines Katalogs im Schubert) der Ausstellung im Helmhaus Zürich 1999 zeigte acht Motive, diesmal schwarz auf weiß und ohne abgrenzende Einrahmung der Bilder, also als verteilte Motive auf einer Fläche freigestellt, was natürlich eine ganz andere narrative Dynamik durch visuelle Montage und konzeptuell geradezu erzwungene Nähe auf einer vereinheitlichten Bildfläche ermöglichte.³² Die zu der Zürcher Helmhaus-Ausstellung parallel erfolgende Publikation eines Portraits Aldo Walkers in der Zeitschrift ‚du‘³³ wurde ergänzt durch eine Auswahl von sieben Motiven, auf diversen farblichen Hintergründen, die sich von der Farbgestaltung der Wandpaneels des Helmhauses Zürich unterschieden. Im Helmhaus, dem zentralen und spezifischen Ort des Geschehens in jenem Jahre 1999 (vom 20. August bis 26. September), waren die sechs Motive an den Wänden zwischen riesigen Fenstern mit wunderbaren Ausblicken, angebracht, die dann zur Fassung letzter Hand ausgearbeitet wurden – unter der Assistenz von Yves Netzhammer, welcher auch die operative Vorlage für die MDF-Platten des gemäß der Absicht des Künstlers nun im Kunsthhaus Aarau beheimateten Werkes (also eine ‚Muttermatrix‘ dafür) lieferte. Die damit identischen Dateien wurden für die temporäre Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 2001/1) per Internet als die originären Encodierungen übermittelt. Die aus diesen prozessierten Bilder hingen in mittlerer, durch den Fotodrucker definierter Größe und Farbtonalität im ‚Bilderkabinett‘ meines im Grundriß von drei sechseckigen Räumen (zwei realen sowie einem als Aufsichtsprjektion in Gestalt eines Schmetterlings) angeordneten Beitrags zur Ausstellung ‚Heute ist morgen‘, der unter dem Titel ‚„Flügelschlag der Sehnsucht“‘. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken‘ gestellt und im Katalog auch wesentlich mittels einer Vertiefung und Ausweitung der durch Aldo Wal-

³¹ Vgl. Ulrich Looock u.a. (Hrsg.), *Mixing Memory and Desire*, Bd. I. *Desire – Wunsch*, Kat. Neues Kunstmuseum Luzern, 2000 S. 175–177.

³² Also zwei vollkommen diverse, in ihrem Grund aber doch zugleich identische Originale, die gleichwertig sind: Plakat und Wandpaneel.

³³ Vgl. Brigitte Ulmer, *Die Kunst der fortgesetzten Anarchie. Aldo Walkers Wahrnehmungsforschungen*, in: *Risiko Kunst*. Suter, Walker, Winnewisser, Kulturzeitschrift ‚du‘, Heft N° 695, Mai 1999 Zürich.

ker damals für die Helmhaus-Ausstellung angestossenen Matrix reflektiert wurde.³⁴

Eigenhändigkeit der Ausführung ist in allen diesen Versionen kein notwendiges Definitionsmerkmal oder Erfordernis. Authentizität bestimmt sich darin anders und unbetroffen von solchem – was gewiß auch ein Erbe der *conceptual art* ist. Selbst bei den einem ungeübten Betrachter unvermeidlich typenähnlich erscheinenden Bildern seit den früheren 1980er Jahren³⁵, die allerdings auf präzisiertem künstlerisch-handwerklichem, also traditional definiertem Machen beruhen, konnte man sich immer eine Realität des zupackend Bildhaften außerhalb solcher Originarität der eigenhändigen Ausführung denken. Es fiel sogar ausgesprochen leicht, sich dies vorzustellen. Die Bilder als Phänomene, vermittelt und angeregt durch die Bildrealisierung des Künstlers, führten ein entschiedenes Eigenleben, blieben phantasieintensiv und imaginativ aufreizend jederzeit über die Selbstreferenz einer künstlerischen Invention, einer Handschrift oder *maniera*, einer Attitüde oder Typik des individuellen Autors hinaus.

Zwar gibt es für die Serie des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ weitere Zeichnungen, Vorstufen, Endfassungen, Varianten, von denen nicht wenige von endgültiger Kraft erscheinen. Es wäre jedoch, hier wie generell im Werk Walkers, verfehlt, Zeichnung für einen Gattungsbegriff eigenständiger Dignität zu halten und neben Gemälde, Malerei und weiteres zu stellen, um dergleichen Abgrenzungen vorzunehmen. Ob Malerei oder Zeichnung: Immer geht es um das Bild als Medium einer rhetorischen Emphase. Mir fällt kaum ein zeitgenössischer Künstler ein, bei dem in der Zeichnung die Vollendung des Gemäldes schon so zwingend anwesend ist wie bei Aldo Walker – man muß vielleicht bis zur großen Kunst des *bozzetto* und *concetto* und zu den Renaissancemeistern zurück, um ähnlich stark und unverstellt zu spüren, daß die Unterscheidung von Kunst und Bild sekundär wird gegenüber der Evidenz des Bildes, falte es sich in Zeichnung oder koloriertem Gemälde aus. Es wundert demnach nicht, daß Aldo Walker über Jahrzehnte seine Einfälle in Zeichnungen notiert hat, und zwar stets zu einem späten Zeitpunkt der jeweiligen Bildentwicklung, in einem weit gereiften Zustand der visuellen Idee. Meistens hat er die Vorzeichnungen und Varianten liegenlassen. Etwas gezeichnet zu haben, bedeutete – wie bei jedem echten Eidetiker – es auswendig zu können, d.h. inwendig präsent zu haben, auch künftig hin. Das erklärt auch die Genauigkeit der Details, die dem Künstler immer als substantielle Differenzen galten, einem Betrachter, zumal einem Debütanten,

³⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck, Matrix, in: Hugo Suter – Aldo Walker – Rolf Winnewisser im Helmhaus Zürich, Kat. (als Plakat in Schuber), Zürich 1999; ders., ‚Flügel Schlag der Sehnsucht‘. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000, S. 173–201.

³⁵ Vgl. Aldo Walker, Kat. Biennale Venedig, Schweizer Pavillon 1986; Aldo Walker, Kat. Kunsthalle Basel 1987.

aber nur graduell oder gar nur als Variation erschienen. Das Zeichnen diente nicht der Memorialtechnik im Sinne der Rhetorik, sondern der kognitiven Schematisierung von Denkmöglichkeiten im Zustande eines Anschaulichen, dem durch Repräsentanzen, gar inneren Instanzen, welcher Art auch immer, nicht vorgegriffen werden könne. Die Stapel von Zeichenpapier, wie die Architekten es für die Schichtungen ihrer Pläne verwenden, die auf dem Schreibtisch in seinem Atelier in beachtlicher, aber angesichts des Jahrzehnte übergreifenden Zeitraums des zeichnerischen Entwerfens, Modellierens, Fixierens und Realisierens wiederum nicht überdimensioniert wirkender Dicke lagen, sondern im Gegenteil, große Disziplin und die Insistenz des Reduktiven, streng Ausgewählten vertragen ließen, schienen seit langer Zeit unberührt.³⁶

Eine Zeichnung diente Aldo Walker zur Prüfung der Ideen im Kopf. Hielt sie das Versprochene, so ging der Entwurf, wie gesagt, als vollendet in seiner eingengesetzten Lebendigkeit in ein lang dauerndes Gedächtnis ein. Die verwirklichte Kunst stand stets in Parallelität zur Lebendigkeit einer Quasi-Organismus gewordenen Vorstellung, die man sich allerdings immer als eine dynamische Transformationsleistung, nicht als Repräsentation eines ‚Gesehenen‘ oder eines ‚Einfalls‘ vorstellen sollte. Insofern ist Aldo Walkers Kunst über vierzig Jahre immer konzeptuell grundiert gewesen oder immer Teil dessen, was 1970 unter den glücklichen Ausstellungstitel ‚Visualisierte Denkprozesse‘ gefaßt wurde. Die Ausarbeitung eines dereinst vollendeten Werkes, das in zwingender Weise einem Betrachter gegenübertrat, hat Aldo Walker sich früh verpflichtend angewöhnt. Natürlich steht das auch im Einklang mit seiner eminenten Gebildetheit und dem radikalen Interesse an einer lebensweltlich – d.h. im Selbstverständlichen der welthaft geteilten Gesten, einer Gestik der Bezugnahmen und der sophistischen Anerkennung des Daseienden als eines Überkommenen und demnach zuletzt nicht mehr Bezweifelbaren – sich verwirklichenden Rhetorik (und nicht eines ‚kommunikativen‘ im hochstufig irrenden, belastenden, pädagogisch fordernden, selbstverblendeten, ja eigentlich alltagsreligiösen Sinne von expliziten Mitteilungsabsichten).³⁷

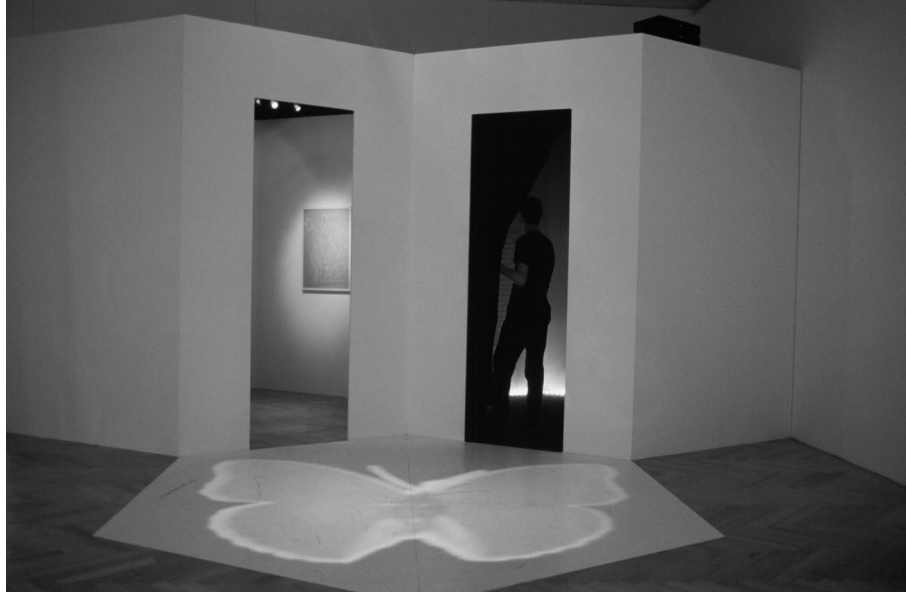
³⁶ Dies meine Beobachtung in den Jahren 1997 und 1998 anlässlich verschiedener Besuche im Atelier.

³⁷ Vgl. hierzu ein Lieblingsbuch Aldo Walkers, das er als unerschöpflichen Fundus angemessener Problembeschreibung betrachtete und benutzte: Thomas Buchheim, *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg 1986.



Hans Ulrich Reck, „Flügelschlag der Sehnsucht“. Ein Versuch über das Ephe-
mere und das Denken‘, Beitrag für die Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die
Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ (Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 2000/ 1); Kooperation/ Ent-
wicklung/ epistemische Grundierung: Aldo Walker; Mitarbeit/ Beratung/ Raum-
idee/ Design/ Ausführungspläne: Christine Reck Bruggmann; Beratung/ Klang-
Installation: Anthony Moore; Dank auch an Heiko Diekmeyer, Jutta Frings,
Michael Erhoff, Yves Netzhammer).

Der Beitrag bestand aus drei aneinandergesetzten sechseckigen Räumen, wobei der eine
Raum durch eine eingezeichnete Fläche nur angedeutet wurde, auf
welche über die gesamte Zeit hinweg ein digital bearbeiteter unbewegter
Schmetterling projiziert wurde.



Hans Ulrich Reck, „Flügel Schlag der Sehnsucht“. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, Gesamtansicht.

Die linke Kammer war als Bildraum konzipiert. In ihm hingen temporär angefertigte Ausdrücke von sechs Zuständen von Aldo Walkers ‚Morphosyntaktisches Objekt‘. Der rechte Raum war audiovisuell. Ein auf englisch (von Anthony Moore) und deutsch gelesener Text von Hans Ulrich Reck mit dem Titel „Traum und Imagination – Zusammenfassende Bemerkungen zu Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)“ wurde von Anthony Moore auf drei Kanälen als raumbestimmende Klanginstallation mittels speziellen Richtungs-lautsprechern eingerichtet. Ein Auszug des Textes – auf deutsch wie auf englisch – war in fluoreszierenden Lettern auf eine Wand geschrieben, die in einem bestimmten Lichtrhythmus beleuchtet wurde, wobei, aufgeblendet aus einem anfänglichen Dunkel, das Licht über einen Zeitraum von 90 Sekunden zunahm, um auf dem Höhepunkt abrupt zu erlöschen. Es stellte sich ein stroboskopischer oder Nachbildeffekt ein. Damit wurden Interferenz Erfahrungen und insbesondere eine Selbstbeobachtung des neuronal relevanten Zusammen- und Widerspiels von Augen- und Hörsinn möglich. Daß solches Widerspiel in Text und Lesung auf Piranesis Imagination von Gefängnissen und seine parallel entwickelte Auffassung von der Einbildungskraft als einem Kerker bezogen war, vermittelte die thematische Aussage sowohl in sensueller wie in kognitiver Hinsicht.



Hans Ulrich Reck, „Flügelschlag der Sehnsucht“. Ein Versuch über das Ephe-
mere und das Denken‘, Beitrag für die Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die
Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ (Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 2000/ 1); Kooperation/ Ent-
wicklung/ epistemische Grundierung: Aldo Walker; Mitarbeit/ Beratung/ Raum-
idee/ Design/ Ausführungspläne: Christine Reck Bruggmann; Beratung/ Klang-
Installation: Anthony Moore; Dank auch an Heiko Dieckmeier, Jutta Frings, Mi-
chael Erlhoff, Yves Netzhammer).

Der Bildraum mit den temporär angefertigten Ausdrucken von sechs Zuständen von Aldo
Walkers ‚Morphosyntaktisches Objekt‘.

Jedes Bild sollte einen möglichst jederzeit anspringen. Diese Kraft war entscheidend. Um sie ging es, sie war zu erreichen und blieb Aufgabe, Aufforderung und auch Glück des Künstlers. Es mußte eine zwingende absolute Bestimmtheit haben. Im ersten Moment des Ins-Gesichtsfeld-Tretens hatte sich also zu entscheiden, ob ein fruchtbares Moment des Gepacktwerdens, der Fesselung, der phatischen Besetzung der Aufmerksamkeit gelingt – oder eben nicht. Nicht eine geschulte und vorab dressierte, gerichtete, dem humanistischen Bildungskanon abgerungene Interessiertheit war die Disposition, die er seinen Bildern gegenüber im Spiel sah, sondern die Prädisposition einer Lust, eines Bildhungs, also eher einer plebejischen Vergnüglichkeit und List des verschiebenden Wiedererkennens. Im strikten Sinne dessen, was sonst gilt – von der Hermetik des Unaussprechlichen, aber auratisch Berührenden, bis zur Kommentarmedürftigkeit des Fortgeschrittenen und der Kommentarsicherheit des Künstlers als eines hermeneutischen Fallenstellers –, war Aldo Walkers Kunst voraussetzungslos und wollte das auch ganz entschieden sein. Hier ging es ihm um die Bildpointe, das Narrative des Bildes, des Bildlichen im alltäglichen Sinne – bis hin zur Karikatur und dem eigentlichen Witz, man kann aber auch, wie erwähnt, an das Märchen denken. Man mußte, was einen ansprach, nicht vorab als Kunst sich erschließen, um zulassen oder verstehen zu können, was denn das Betreffnis wirklich bewegte und ausmachte. Kunst in herkömmlicher, eigentlicher, hochcodierter, erkenntnispezifischer Weise – besonders auf dem Hintergrund der kognitiven Instrumentalisierung des Ästhetischen seit Kant – war und blieb für Walker bedeutungslos. Sie zählte ganz einfach als eine Domäne der Künstler, also der Bilderzeuger, und belegte die symbolische Nobilität und die Zirkulationsregeln der Sphäre ihrer angestammten rituellen Definierung. Insofern konnten auch Kunstverständige etwas von der Kunst solcher Bilder (im Sinne des älteren Vermögens einer Artistik) haben wollen, was sie aber wiederum nur bekamen, wenn sie sich auf das Bildhafte der Bilder einzulassen vermochten und nicht deren Insistenz auf eine angeblich für Kunst so typische und befreiende, numinose Ambivalenz verschoben oder gar meinten, apriorisch müsse diese dorthin verlagert worden sein, damit man überhaupt von Kunst sprechen könne.

Bilder malen, Vorstellungen realisieren hieß für Aldo Walker also, ein Gegenüber des eigenen Wiedererkennens, der vorgreifenden Schematisierungen zu schaffen. Man sollte das nicht platonistisch mißverstehen, obwohl der Impuls der Selbstthematization der Bilder im Kontext der auf den Bildträger greifenden informellen Kunst (bei Aldo Walker handelt es sich hier um die Phase der sogenannten ‚Schweissbrennerbilder‘), das Gebot des Minimalismus als Demonstration eidetischer Souveränität und die Nähe zum Konzeptuellen als des epistemologisch formulierbaren Primats einer Idee für das gesamte Lebenswerk des Künstlers erhalten und bestimmend, leitend wie anleitend, blieben.

Durch diese innere Lebendigkeit, Bilder als Konfigurationen des Denkens und Vorstellens zugleich, nicht aber eines visionär Gesehenen, einer inspirativen Idee, einer künstlerischen Laune oder auch nur einer kunsttheoretisch geschul-

ten äußerlichen Strategie zu entwerfen und in ihren Wirkungen als des Grundes ihrer selbst zu verstehen, wird weniger der Zustand eines Eigentlichen beschworen, als vielmehr die differenzielle Kraft des Bildlichen im Sinne einer singulären Realisierung und zugleich einer Differenz dieser Singularität zu allen anderen Möglichkeiten einer bildnerisch äquivalenten Realisierung. Denn die Lebendigkeit des Bildhaften, sofern es nicht ein exklusiv Gesehenes, Imaginiertes ist, verbleibt dann innerhalb des Ideellen, wenn die Konkretisierung der Idee im Bildhaften sich nicht auf eine Gestalt kapriziert noch die Logik und Forderung ihres Werdens auf deren epiphanatisch überzogene Vollendetheit, ein konkret Haftbargemachtes also verschiebt. Denn jede Idee kann durch mehrere Bilder ‚ausgedrückt‘ werden, wobei man genauer sagen müßte, daß die Ideen in den Bildern zu lebendigen Gestalten ihrer selbst transformiert werden und nichts Numinoses oder Inneres oder Kunstgeniales sich ‚ausdrückt‘. Nur diese Transformation markiert die Einheit von Bild und Idee als Lebendigkeit dessen, was rhetorisch an Bildwirkungen möglich ist.

Man ist selbstverständlich versucht, an diesem Punkt zu fragen, was das wahrhaft Originale im Zustand des Originären dieser Bilder denn überhaupt als Problem der Kunst ist. Sieht man von der Ursprungsphilosophischen Suggestivität der Frage und vor allem von der Mystifikation der epistemischen Paradoxie ab, man könne den Prozeß des Entstehens von etwas solchem von außen so betrachten, als sähe man sich einem fertigen Bild im Sinne der gestalthaft materialisierten Vorstellung auf einem materiellen Bildträger, einem Objekt als Ausdruck gegenüber, abgesehen und diesseits von solchen Versuchungen ist die Frage durchaus substanziell, denn Aldo Walkers Bilder beziehen m. E. ihre Faszination nicht zuletzt aus dem Schillern zwischen der Allgemeingültigkeit einer emphatisch betreffenden (oder ärgerlich gleichgültig lassenden), Assoziationen anstoßenden oder verstellenden Aussage und einer intrikat präzisen Bildgestalt, die, durch handwerklich perfekte Ausführung, als Effekt der Genauigkeit eines zeichnerischen Entwurfs, eines zum Bild gewordenen *concetto* wirkt. In gewisser Weise ist die Frage nach dem Originalen angesichts der Bildwirkungen immer trivial, wenn auch selten wirklich belanglos. Ich vermute, daß Walkers Bilder aber genau wegen dieser Doppelgestalt emphatisch betreffen. Sie sind zugleich Exemplifizierungen des originär Gemeinten und dieses Originäre selbst. Man verdeutliche sich den Titel: ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ meint, daß es um ein Zeichenrepertoire geht, eine Syntax, die aber nicht nur Signifikation ist oder sich in einer Rubrizierung abzählbarer originärer Zeichen erschöpft, sondern eine plastische Gestalt hat, eben ‚morphé‘ ist und zugleich als Objekt seine unbestreitbare Realität in einem Sinne beansprucht, der nicht mit der Metaphorizität des Bildhaften, der vagen Rede des Vorstellungsbildes zusammenfällt, sondern den aspektual zergliederten Objektanspruch der physikalisch dimensionierten Welt intendiert.

Die Frage des Originalen kann für die sechsteilige Arbeit ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ aber auch konkret beantwortet werden. Zwar beruhen die Bilder

auf einem Jahrzehnte übergreifenden inneren wie äußeren Transformationsprozeß. Zwar bildet der Zyklus eine Summe und ein Exempel zugleich. Aber seine Formulierung hat klare Koordinaten. Die schon lange angelegte Serie ist dann in spezifischer Weise pointiert worden im Hinblick auf die Ausstellung im Helmhaus, die Aldo Walker zusammen mit Hugo Suter und Rolf Winnewisser präsentierte (Hugo Suter – Aldo Walker – Rolf Winnewisser im Helmhaus Zürich, 1999). Zur Ausstellung gehörte ein dreiteiliger Katalog, bestehend aus drei Plakaten in einem Schubert. Und die den drei Künstlern gewidmete Ausgabe der Kulturzeitschrift ‚du‘ unter dem Titel ‚Risiko Kunst. Suter, Walker, Winnewisser‘ (‚du‘, Heft N° 695, Mai 1999, Zürich).

Die sechs Teile des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ waren aber auch Teil einer Kooperation zwischen Aldo Walker und mir für die Entwicklung/Grundlegung eines Ausstellungsbeitrags, der sich mit der Visualisierung spezifischer Denkmodelle für die künstlerische und vor allem wissenschaftliche Erfassung des Realen beschäftigte. Unter dem Titel „Flügelschlag der Sehnsucht“. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken‘ wurde mein Beitrag zu Ausstellung und Katalog ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ verwirklicht.³⁸ Der für das Helmhaus aufbereitete Bestand sollte dabei das Ausgangsmaterial auf der Seite Walkers bilden – als Grundlage hat er mir am 11. März 1999 sechs Zeichnungen gefaxt. Zu einer Weiterentwicklung (vorzugsweise in Richtung filmisch bewegter Bildsequenzen, besondere Projektionen, einer verschiedene Formen übergreifenden Installation) ist es wegen Krankheit und Tod nicht mehr gekommen. Sein Wunsch, daß Yves Netzhammer, der ohnehin für die digitale Encodierung der Entwurfszeichnungen für die Bilder der Helmhaus-Ausstellung verantwortlich war und der als ehemaliger, bemerkenswerter Student von uns beiden und schnell eigenständiger, erfolgreicher und hochkarätiger Künstler an die Stelle Aldo Walkers treten sollte, entsprach dann doch nicht einem wirklich überzeugenden, dauerhaft packenden Wunsche der Beteiligten. Es blieb so bei temporären Ausdrücken der Bilder für diese Ausstellung in der Weise, wie sie als encodierte Dateien durch Yves Netzhammer übermittelt wurden. Und es wurde zu einer Entscheidung, im Verbleiben der Bilder das Abgesprochene in Gestalt des Vorliegenden zu nutzen und den intellektuellen Aufarbeitungsteil dieses Projektes einer Inszenierung der Gesichtspunkte zu widmen, nach denen ein eigenes Denken über die Welt selber noch ein Mal, also explizit (im ‚blinden Fleck‘) thematisiert werden kann, wenn man denn die Matrix eines entwickelten Nominalismus so tief wie möglich erörtert, so stark wie möglich thetisch bereichert.

³⁸ Die Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn wurde gezeigt vom 30. 6. 2000 bis zum 7. 1. 2001; vgl. die begleitende Publikation: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000.

Überhaupt ist interessant, daß in einem strikten epistemologischen Sinne das Originale der Bilder letztlich (oder erstlich, wie man will) die Computerdatei ist. Yves Netzhammer hat, wie bereits erwähnt, unter stetiger und insistenter Anleitung Walkers dessen Zeichnungen und Bilder für die Serie des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ über Monate hinweg computergerecht encodiert. Diese Dateien steuerten über eine CAD-gesteuerte Schneidemaschine eine Apparatur, welche die Lineaturen als Gestalt gewissermaßen ‚ausschnitt‘ und auf sechs großen Wandpanelen des großen Saales im Helmhaus auf den drei das Gebäude begrenzenden Wand-Seiten anbrachte (Süd, Nord, West) und zu einem großartigen Raumensemble verdichtete. Auf die Wände direkt aufgemalt (Hintergründe), resp. aufgeklebt (Lineaturen) war das sechsfache ‚Morphosyntaktische Objekt‘ dort nur während der Dauer der Ausstellung real anwesend und seinem sichtbaren Zwecke dienlich. Danach wurde übermalt und verschwand das in einer rezenten Vergangenheit definierte Erscheinungsbild wieder im Untergrund der Wände – als Palimpsest, Relikt, Hermetismus, futurologisch nuanciertes Relikt oder im stofflichen Grund des Materiellen als ein bestimmter, aktueller Zustand der Biosphäre ohne weiteren Sichtbarkeitsanspruch, zurückkehrend in einen allgemeinen, nicht im Hinblick auf dieses Werk besonderten Zustand der physikalischen Welt. Diese konkrete Präsenz der Arbeit wird durch keine andere Form der Ausgestaltung mehr zu erreichen sein. Das macht sie allgemein und singulär zugleich. Ähnliches gilt auch für die Aufbereitung der Dateien für die Zeitschrift ‚du‘ und den Ausstellungsbeitrag zu ‚Heute ist morgen‘. Für letztere bestimmte sich, wie schon angedeutet, das Format durch die Breite der Papierbahn, die ein Druckprogramm und -vorgang auf einer bestimmten, avancierten, digitalen Fotodruckmaschine füllen konnte. Die Farben wurden zwar im Computer definiert, aber das bleibt wie immer so auch hier abstrakt. Ihre reale Qualität ist nämlich, wie man weiß, abhängig von den, fast würde man sagen: ‚Eigenheiten‘ oder ‚Launen‘ des Druckers. Die Umsetzung der Befehle und das Steuerungsprogramm der Farbigeit mitsamt den Wirkungen der gerechneten Anordnung auf ein bestimmtes Papier waren das entscheidende. So variierte die Farbe von Ort zu Ort in nicht geringem Ausmaß: Wände des Helmhauses, Zeitschrift ‚du‘, Ausstellungstafeln in der Kunsthalle der Bundesrepublik in Bonn. Der Druck der s/w-Abbildungen für den Katalog der Bonner Ausstellung und andernorts³⁹ ergibt eine spezifisch formatierte Version, die Gleichwertigkeit bedeutet, auch wenn nur die digitale Datei identisches ‚Original‘ zu sein beanspruchen kann, in einer paradoxen Weise freilich.

Wenden wir uns nun der Gestalt der Bilder, dem Konkreten des Bildhaften, den Erscheinungen zu und versuchen, die Bemühungen um ein individuelles Be-

³⁹ Siehe z.Bsp.: Hans Ulrich Reck, Aldo Walker und die Kunst als rhetorische Inszenierung des Betrachters, in: ders., Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, Köln 2000, S. 92–93.

treffnis oder eine Artikulation der möglichen wie der realen Emphase zu erfassen, um den Eigenheiten des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ näher zu kommen. Worauf richtet sich der Blick, wo bleibt er hängen, gleitet ab, wird umgeleitet, am Ende einer Sackgasse zur Umkehr gezwungen? Wo hakt sich ein Erzählen ein, überwindet Widerstände, baut Hindernisse auf, genießt deren sportliche Umgehung, verzweifelt an ihrer Übermacht, wendet sich ab, gibt auf, setzt erneut an? Geht es überhaupt um Erzählen, findet man sich in der Situation eines verleiteten und umgelenkten, aufgenötigten, aber gerne angenommenen Denkens wieder? Kann man seine Vorstellungen beobachten, währenddem man Figurationen wahrnimmt? Gibt es einen starken Grund zu versuchen, die Vorstellungstätigkeit in ihrer Mechanik, ihren Schematisierungen, Sprüngen, Verknotungen zu beobachten oder reicht es, sich den Effekten und Resultaten der Wahrnehmungsorganisation zu überlassen? Gibt es einen Blickfang, hängt er von der Deutlichkeit eines herausgearbeiteten Motivs ab oder funktioniert man mittels der internen eigenen Mechanismen, Prädispositionen, aufgrund der bestehenden, persönlich markierten Leidenschaften, auf dem Hintergrund von Motiven, für die der Künstler nur vage Anstöße bietet und stets auf die Erhöhung der Möglichkeiten diverser solcher Anbindungen bedacht ist? Was bedeutet es festzustellen, daß kein phatischer Übergriff, kein Transport der Energie, kein Anstoß, keine Mobilisierung sich ereignen? Wäre dann noch etwas zu merken von solchem ‚im Bild‘ oder bliebe man ‚gegenüber dem Bild‘ unbeteiligt und wäre es demnach gar kein Bild, weil man sich nicht einmal langweilen würde, sondern sich schlicht indifferent, unbeteiligt und unbetroffen, abwendete, sodaß das Bild gar nicht existierte? Solches jedenfalls markierte den Grenzfall des Bildes und seiner Rhetorik: Daß diese nicht greift und nicht wirkt, macht die Frage danach, wie sie existiert, überflüssig. Es ist dann einfach, als hätte sie gar nicht stattgehabt.

Ist es das Geweih eines Elchs oder ein ganzer Elchkopf, allerdings mit einem heterogenen oder gar keinem ‚richtigen Körper‘? Setzt er sich in einem ‚eigenen oder anderen‘ Körper fort oder verliert sich die Kontur in einer Schimäre, die weniger monströs als vielmehr träumerisch ist? Jedenfalls sieht man sofort hybride Wesen, alterslose, nicht selten an *homunculi* erinnernde Geschöpfe, die auf die Fährte zahlreicher Fabelwesen und der für sie reservierten, märchenhaften oder sagenumwobenen Geschichten führen. Eine Jagdszene? Eine Kopulationsmaschine? Was hat es mit der Vorstellung der Jagd der Diana auf sich? Aber halt, die florale Verwandlung einer Nymphe gehört doch in ein anderes Register, wenn wir schon gewisse neoplatonische Mythen der Renaissance-Ikonographie bemühen. Und der liegende ‚Junge‘ – auch dies ein *terminus technicus*, der situativ eine Identifikation leistet, ohne eine Entität festzuschreiben – mit dem herzförmig ausgezeichneten oder gar ausgeschnittenen Hinterteil, das von einer Zunge mit Kuhkopf demnächst abgeleckt werden wird, was treibt ihn zum Liegen, was motiviert ihn überhaupt für irgendeine Szene oder Haltung, für irgendeine Hinsicht? Es gibt – und das ist der meisterliche Kern des ‚morphosyntakti-

schen Objektes‘ – ganz unbesehen der Diversität der möglichen und der Realpräsenz zuweilen sich aufdrängender unmöglicher Erzählungen und Geschichten immer die schlagartige Erfahrung, den Eindruck einer überaus großen Bestimmtheit, mit der ein tastender Blick weniger den vorgegebenen Lineaturen sehend folgt, als vielmehr ihren Kippfiguren und Fallen denkerisch beizukommen sucht.

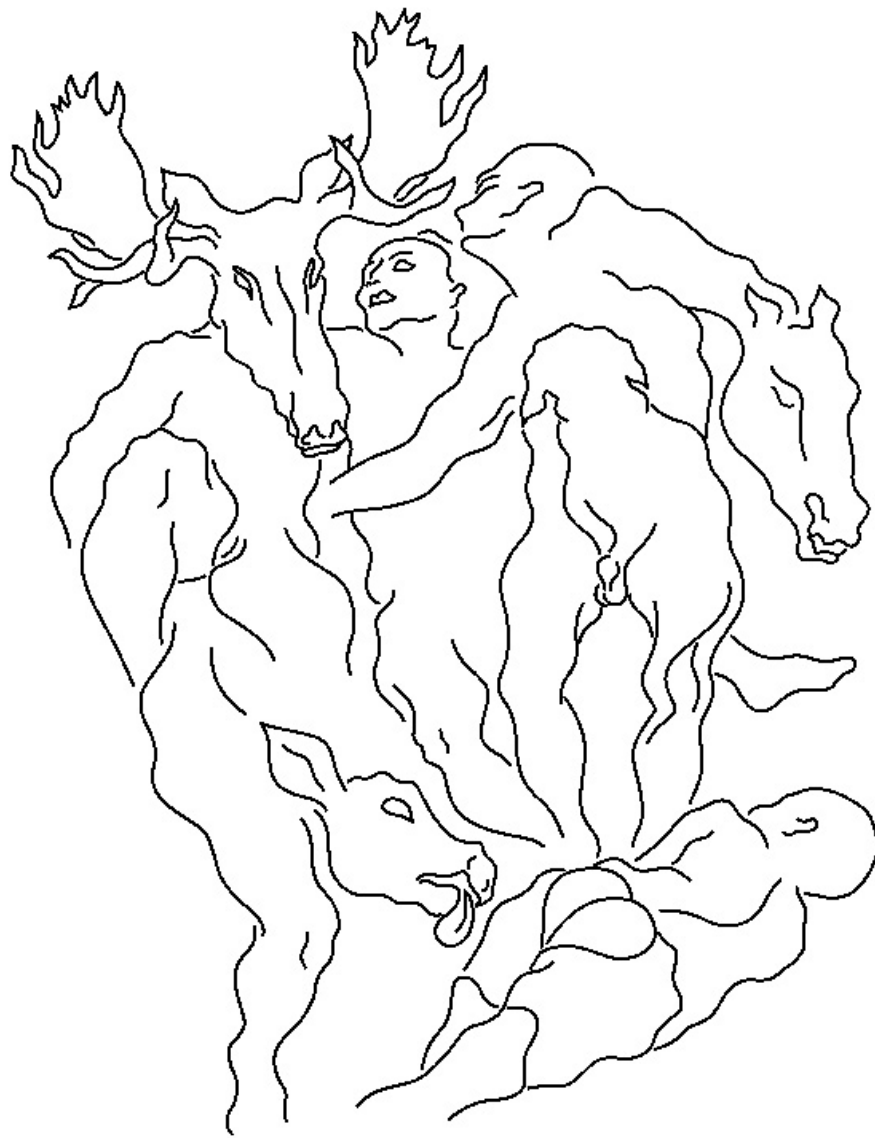
Das Sehen springt in ein Erkennen ‚hinüber‘, das nicht dem visuellen Sinn, sondern den Schemata der Kognition zu folgen hat – was idealtypisch und nicht als ontologische Gegensätzlichkeit zu verstehen ist, weil ja das Auge zum größeren Teil zum Gehirn zu zählen ist. Das ist das eine. Ein zweites: Daß jegliche Benennung jeden Objekts, jeden Tatbestands, Vorfalls oder Sachverhalts im Bild das Register ebenso wechseln kann wie die morphologische oder phonetische Gestalt. Das ist in gewisser Weise das Umgekehrte zur Technik der Fiktion, die schildert, daß etwas existiert, auch wenn es in diesem ‚etwas‘ auf ein anderes referiert, das wiederum gerade nicht ‚real da‘ ist. Man kann sich Worte ausdenken von einem beliebigen Zuschnitt, die in unverständlicher Weise, also als ein semantisches nicht oder Nichts, bezeichnen oder eben nicht bezeichnen, was da ist. Das Existierende oder Daseiende hat seine unbestreitbare Evidenz, aber es gehört zu ihm keine eindeutige Referenz der Bezeichnung. So wie die Schimären sich in bekannte Gestalten – eben Namen als Akteure repräsentierende Handlungen (Jagd der Diana, Flora, Nymphe, Apolls Vergewaltigung etc.) – verwandeln, zuweilen und im Verlauf einer Geschichte, so führt die nach Innen zusammen-, also von der Gegenstandsreferenz abgezogene Willkür ausgreifender Phantasienamen zu einer eigentlichen, das Ganze erfassenden Schimärisierung von Sprache schlechthin. Zunehmend erscheint die Reihung der Phoneme, Morpheme und Lexeme als vollkommen willkürlich. Diese Virtualisierung, ja gar zunehmende Irrealisierung und schließlich Verflüchtigung der referentiellen Sicherheit der Sprache entspricht dem polysemischen Prinzip auf der Ebene der Bezeichnungen, ihrer Objekte und Entitäten. So wie eine Figur – etwas Figurhaftes – für eine erzählbare Geschichte zu stehen scheint, die sich in Undeutlichkeiten, Ambivalenzen, Unentschiedenheiten, produktiven Wendungen verliert und wiederfindet, so oszilliert der Name für die Dinge und gibt seinen Platz immer wieder für andere Namen frei. Verschiedene Dinge fallen unter dieselben Bezeichnungen, diverse Bezeichnungen meinen dasselbe, Dinge und Namen ‚gehen fremd‘ – nun aber nicht im üblichen Sinne der Sprache der Synonyme und Homonyme, sondern im Sinne flottierender Zeichen und Figuren (die sind immer sowohl Denkfiguren wie Figurationen, also gestalthafte Vergegenständlichung eines Vorstellbaren). Dabei geht es, wie bereits an anderer Stelle in anderer Akzentuierung formuliert, um die produktiven, bestimmenden, festlegenden Wechsel, also das, was der Semiotiker Algirdas J. Greimas, mit dem sich Aldo Walker eingehend im Rahmen seiner theoretischen Entwürfe dynamisch aktivierender Handlungssituationen, theatraler Dramaturgien, rhetorischer Szenographien beschäftigt hat, das Eingreifen der Aktanten genannt hat, den Punkt einer

dramaturgischen Wendung bis hin zur eigentlichen *Peripetie* bezeichnend, durch welches Eintreten eines neuen Faktors eine Handlung, ebenso wie ein Charakter oder eine Konstellation zwischen Figuren, eine entscheidende Wendung nimmt und die Handlung sich mit einem neuen Aufschwung in andere Richtungen zu entwickeln vermag.⁴⁰

Und was sind das für seltsame Geschlechtsorgane? Kräftige Schenkel, ein Kopf verschwindet in einer Art Umhang, der nicht von einem Kleid, sondern einer am Körper angehängten Haut gebildet wird. Als Phänomen sind Kippfiguren, Figur-Grund-Austausch-Prozesse, sukzessive Umschaltungen des Sehens durchaus vertraut – aber wo geht der Körper hier in einen anderen über, der vom Vakuum des Grundes gebildet wird, sodaß man gerade nicht hin-und-herschalten kann, sondern sich in einem optischen Stolpern verliert, ins Schlingern kommt? Ist hier schon der Übergang und was wird wovon gefaßt und wieso sind es nun zwei Körper und doch zugleich gar keiner mehr? Das sind die Stellen der plastischen Linie, der gefügten Lineatur, an denen die Poetologie der Aktanten, der handlungsverändernden Eingriffe, der neuen Dynamiken auch bildsemiotisch greifbar werden. Man wird annehmen dürfen, daß diese Stellen nicht singuläre Betreffnisse sind, sondern überindividuell wirksam und durch den Künstler als solche Umbruchstellen angelegt wurden.

Und was hat es mit der schwebenden Ente auf sich? Ist es eine Ente oder doch nur eine Umrisslinie, deren Verlauf sich zufälligerweise so nahe dem von uns lexikalisch erinnernden, erlernten, reproduzierbaren Schema der Ente annähert, daß sich für uns das visuelle Objekt ‚Ente‘ sofort ergibt, indem kognitiv die semantische Matrix wiedererkennbarer Figuren in genau dem erwähnten lexikalischen Sinne abgetastet wird? Verwachsene Gestalten, eigentliche Monstren, die weniger eine monströse Phantasie abbilden als vielmehr das generelle Prinzip der Monstrosität in der Natur, die ja auch nicht umhin kann, ihren Geschöpfen Grenzen zu geben, also Gestalt, Kontur, Umrisse zu verleihen, die vom substantiellen Prinzip des Lebens her ohnehin Konkretionen und Inkorporationen nur auf begrenzte Zeit hin, also austauschbar, veränderbar, modellierbar sind, sodaß gerade keine Identität zwischen einem wesenhaften inneren Kern und der Physiognomik gegeben ist und man sie deshalb auch gar nicht annehmen sollte. Man hat über der Evidenz monströser Gestalten gegenüber der Physiognomik lange vergessen, daß für sie das Prinzip der Begrenzung wichtiger ist als die Lexikalik der Verwachsenheiten und ‚Verzeichnungen‘ (der selber verwachsene große Physiognomiker und Physiognomiekritiker Georg Christoph Lichtenberg sprach von einem dieser Weise ‚Gezeichneten‘), erst recht, wenn diese charakterologisch gedeutet wird als Umstülpung des Wesens in eine zwingend dieses veraternde Erscheinung. Physiognomisch-formlogisch nämlich ist jede semiotische

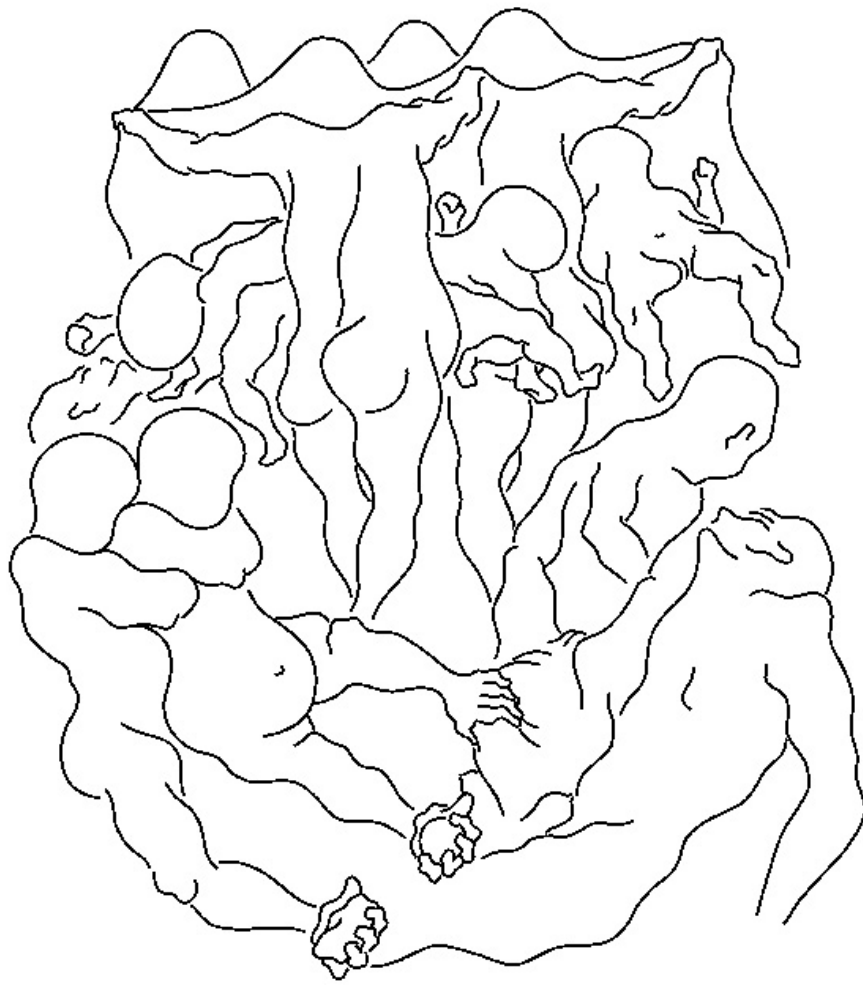
⁴⁰ Vgl. dazu: Algirdas J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris 1966; ders., *Du sens. Essais de sémiotique*, Paris 1970; ders., (Hrsg.), *Sign, Language, Culture*, Den Haag 1970.



Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthaus Aarau)

Markierung der Lineatur bestimmend und substanziell bestimmt durch den organischen Zwang der Natur zur Physiognomie, die eben nur in konkreten Gestalten existiert, sich ausformt, lebendig ist durch Gestaltwerdung, permanente Metamorphose. Natur selber belegt auf dieser Ebene einen erkenntnistheoretischen Nominalismus, denn was existiert, existiert singulär und konkret. Verallgemeinerungen entstehen kraft Nominalisierung der Bezüge, also Konstruktionen, hypothetischer Zuschreibungen, Vermutungen der Temporalität und Aspektbenennung auf eine bestimmte Zeit, Verknüpfungskreation also, Sphärenbildung, Namens-Gebung: Sie sind Sprache und Bezeichnung, nicht Natur.

So tragen die Dinge ihre Markierungen durch Setzung beliebiger Nomina, Nominalisierung immer nur provisorisch an sich. Genau so werden aus sprachlichen Prozessen Figuren. Markierende, bestimmende Lineatur ist, was diesen Vorgang vorstellbar macht. Er bildet das Zentrum der hinsichtlich ihrer Besonderheiten genau zu unterscheidenden poetologischen, narrativen, semiotischen, physiognomischen und linguistischen Ebenen von Aldo Walkers ‚morphosyntaktischem Objekt‘. Unbegrenzt, welche Geschichten man sich und den Bildern erzählt. Und zwar prinzipiell wie methodisch, ontologisch wie prozessual nicht begrenzt. Die Bilder bestehen allerdings weniger aus diesem Prinzip der Narrativität als vielmehr in der Zuspitzung von Situationen, in denen sich die rhetorisch beabsichtigte Bewegung oder Erregung als Situation der Entscheidung und Entschiedenheit artikuliert. Denn immerhin geht es in dieser ursprünglichen Lage um die Manipulierung der Entscheidung, sich möglichst auf das Bild einzulassen. Man soll gepackt werden, also muß das Bild solches Zupacken darbieten. Ich sehe viele Einzelheiten, Zuspitzungen, Paradoxien in genau dieser Funktion. Daß sie vordergründig (und zuweilen auch anhaltend) als ‚obszön‘ erscheinen, macht die Beredtheit dieser Details als visuelle Angeln einer Bildrhetorik der Emphasisierung und der Bewegung/Erregung erklärlich. Man sieht eine Hand einen Beutel tragen, der prall gefüllt ist wie ein Hodensack, kopflose Figuren, die aus zwei unteren Hälften von Körpern zu bestehen scheinen, die gegeneinander gedreht werden, sodaß es so aussieht, als bildeten Geschlechtsorgane Ersatzköpfe. Man sieht das so und zugleich kann man sich jederzeit klar machen, daß man vorschlägt, es sich gemäß einer solchen Weise und Formulierung vorzustellen, man sieht also immer das identifizierte Bildhafte wie auch das Fabrizierte der Imagination und ihrer Beschreibung. Diese Figuren stemmen, erfolgreich, anhaltend und doch vollkommen sinnfrei eine andere Figur, die wiederum aus Ineinander-schachtelung, Verdrahtung von Figurenteilen besteht. Die allfällige – projektiv oder spekulativ vermutete – Obszönität der Details entspringt natürlich der Obszönität des Erkennens, nicht einer wirkungsfreien Obszönität lexikalisch verzeichneter Motive – also dem Subjekt, nicht dem Gegenstand solcher Zuschreibung und Bezeichnung. Die Erfahrung der figurativen Verführung zu Identifikationen (Bedeutung, Zusammenhänge, Konstellationen, Namen, Sinn) entspringt dem Gewahrwerden eines Erkenntnisprozesses. Und deshalb entsteht

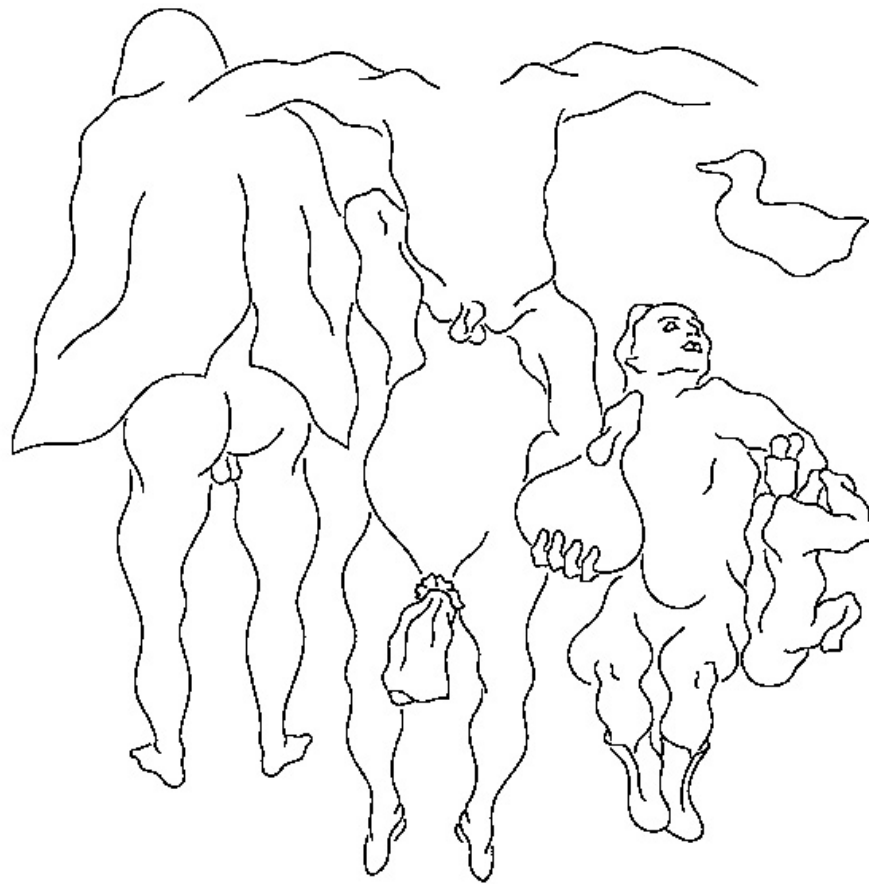


Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthaus Aarau)

die Festsetzung des Obszönen im Kopf des Betrachters – wie jede solche Festsetzung. Gesteht man den Figuren eine Befähigung zur Praxis des Obszönen zu, wie im ersten Anlauf schon konzeptuell als Inszenierung einer Bühne eigener Art beschrieben, dann realisiert man ihr Recht auf die bildrhetorisch gelingende Erregung, also die Verknüpfung mindestens zweier unterschiedlicher Handlungsprinzipien, welche in neuer Konstellation den Fortgang der Handlung motivieren, also das Imaginäre ebenso beleben wie die individuelle Imagination anregen, dieser Konstellation nachzugehen.

Ewig stemmende Sportler des Sinnlosen, Sinnbild eines kybernetisch sich selber lähmenden *Anthropos*, Entwurf des Menschen in der Lächerlichkeit eines Selbstwiderspruchs weit unterhalb des Sisyphe-Mythos – die semantische Verknüpfung zu solchen und ähnlichen Verwerfungsfiguren erfolgt natürlich auf dem Hintergrund eines kulturellen Motivrepertoires, das individuell ganz unterschiedliche Umfänge haben kann, überindividuell motiviert ist sie aber in jedem Falle durch die kognitive Steuerung des Sehvorgangs, also eben die Fallen und Fallstricke, Wendungen und Windungen des ‚morphosyntaktischen Objektes‘, die nicht nur Gestalt oder Zeichen sind, sondern Akteure und Aktanten, dynamische Größen. Solcher Zuschreibung erscheint das Geschehen dann nicht einfach als gewitzt, überdreht, seltsam. Unterhalb und diesseits des Obszönen, das ja eine Figur ist, wie wir das im Dunkel Bleibende uns noch dann und exakt dort vorstellen, wo wir nicht schon über eine evidente oder automatische Vorstellung verfügen, stellt sich mit der Zeit, zunächst vage, dann widerständig, zuletzt durchgreifend und triumphal, die Erfahrung ein, daß nicht die Figuren sinnloser Handlungen den Sinn als Geschehen durchstreichen, sondern daß mit ungeheurem Aufwand Aldo Walker danach trachten mußte, Figuren wie Gestalten aus der Sinnfalle zu entfernen und eine Kunst zu schaffen, die als Situation emphatischer Beteiligung auf den Betrachter wirkt, aber jede Unterstellung, Suggestion von Sinn, mithin also auch jede Expressivität und erst recht jeden Hermetismus vermeidet.

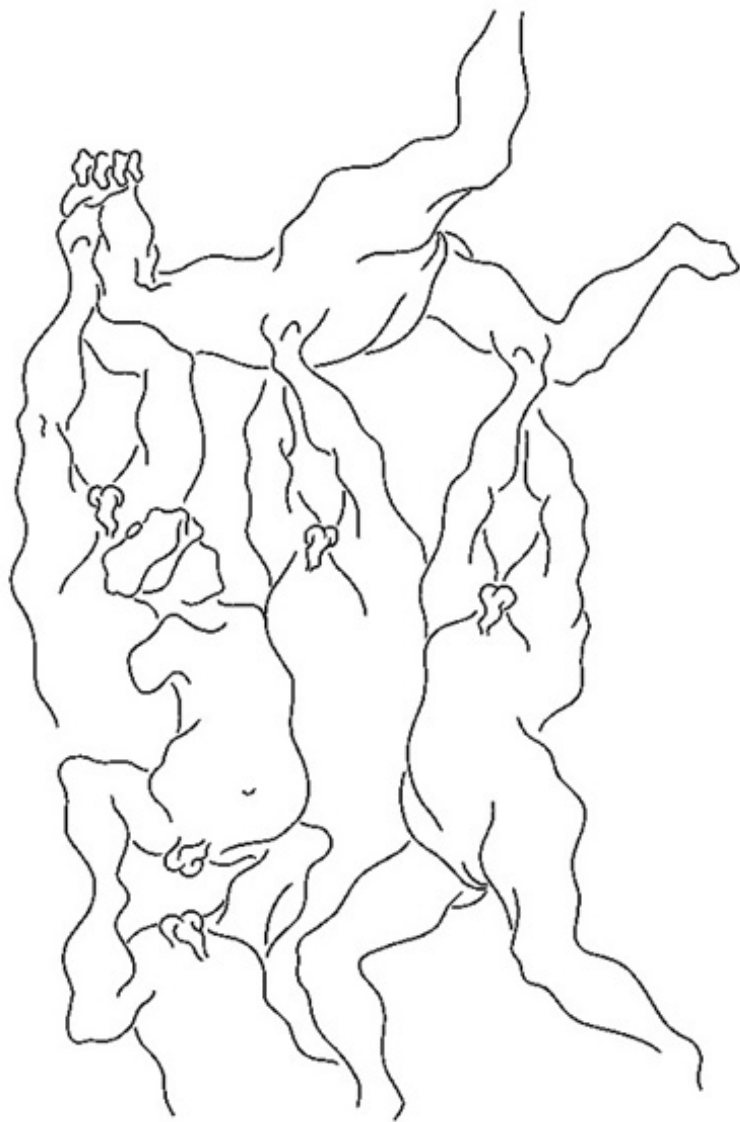
Nur das macht den so obszönen wie, nicht nur ‚prima vista‘, sinnwidrigen Berührungskuß der ‚baby-faces‘ möglich, der gereihten Köpfe, die wie blütenhafte Ausstülpungen aus der Obszönität des Lebenslochs – Transformation von Gustave Courbets ‚Origine du monde‘? – sich hervorwinden, in unverschämter schamloser Offenheit sich der Reihung zu unterwerfen haben, über welche aber kein verdeckter, tiefliegender Inhalt, keine Erzählabtastung des Künstlers, sondern seine Lineatur entscheidet. Was macht das in die Bildmitte suggestiv und unübersehbar eingerückte Ergreifen eines Fisches durch schwachgeschlechtliche, vor allem aber kopflose Wesen möglich, die nur auf den ersten Blick in diesem seltsamen Bildzustand als Figuren erscheinen, in dem sich, bei anhaltender, immer intensiverer und genauer werdender Betrachtung, immer mehr Einzelheiten in ein Nichts auflösen, vage werden, worauf sich der angesichts der klaren, von starker Hand geführten Lineaturen so paradoxe Eindruck des Verschwimmenden und Unsicheren einstellt.



Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthaus Aarau)

Immer wieder hat Aldo Walker auf Fragen, weshalb er ein figürliches Repertoire, und zumal dieses, verwende, darauf insistiert, daß es ihm um die Gedankenprozesse gehe, welche die Situierung der Kunst in einer lebendigen Vorstellung bewirken könne und daß ihm dafür das figurative Repertoire als unendlich viel geeigneter erscheine als der Vorgang, einem Quadrat expressiv eine Ecke ‚abzumurksen‘. Es fällt dann nämlich auch – neben anderem – der kaum ausräumbare Widerstand gegenüber nicht-identifizierbaren Entitäten und Ausdrucksformen weg. Das Argument ist also prinzipiell wie pragmatisch – prinzipiell bezüglich der Funktion, welche der Witz hat, Energien vom unerträglichen Vorgang des Denkens abzuziehen und dem Denken die eigentlichen Spielräume freizuhalten – wie Aldo Walker gegenüber seiner Serie der ‚Logotypen‘ herausgestellt hat. Und pragmatisch, weil die Originalität des Künstlers gerade nicht im Dienste des Ausdrucks steht, sondern sich dem Herausarbeiten der Meta-Lektüre einer Gestik widmet, welche das einwirkende Funktionieren und damit die Wirksamkeit der situierten Bilder ermöglicht. Der Preis, der zu zahlen, die Arbeit, die aufzuwenden ist, bestehen in der langwierigen und äußerst genauen Kontrolle der Sinnfreiheit der Bilder, d.h. der Eliminierung aller Verirrungen und des Abdriftens in einen narrativ verdinglichten ‚Sinn‘, der als Aussage der Situation zugrundeliegt. Der Anspruch Walkers, solche Kunst wie im ‚morphosyntaktischen Objekt‘ habe vollkommen – und er meinte wirklich: restlos – sinnfrei zu sein, ist eine Aufgabe, an der sich die Disziplin des Künstlers bewährt oder vor der er eben versagt. Vollkommen frei von solchem Sinn zu sein, ist eine Bedingung, daß der bildrhetorische Prozeß in der denkpsychologischen Metamorphose des ‚Sehens‘ zur Selbstbeobachtung der rhetorischen Kniffe wie zu kognitiven Schematisierungen kommt und den Weg im Betrachter findet, der in jedem Moment der Narrativierung des Erkannten, damit der Generierung eines Bildes, Beispiels, einer Matrix von Bedeutungen, diese als Funktion des Spiels seiner Urteilskraft versteht und nicht als ‚Entzifferung‘ einer gehaltvoll tief gründenden Kunst des Künstlers.

Eine Anmerkung zum eingeschlagenen Erläuterungsverfahren, den philosophischen und kunstgeschichtlichen Implikationen biographischer Informationen sowie eine zentrale solche Information sind hier in gebotener Kürze nachzutragen. Ich hätte nachfolgenden Hinweis natürlich auch dieser Einleitung voranstellen oder als konkreten Bezug mindestens erheblich früher einbauen können. Vermutlich würden nicht wenige Kunsthistoriker auch so verfahren. Ich ziehe jedoch einen anderen Weg, eine anders dynamisierende Erhellung vor: Der Gehalt einer Information erweist sich dann im eben schon besprochenen Sinne als ein Aktant und nicht als ein Faktum, das den Blick lenkt (und nicht selten ja auch einschränkt). Faktum ist jedenfalls, daß Aldo Walker, der seine Familie inklusive der früh alleinstehenden Mutter lange Zeit als Handwerker, Elektriker, Geschäftsleiter und Arbeiter in Personalunion ernährt und welcher der Anmutungsästhetik nach pragmatisch und zustimmend in einem kleinbürgerlichen

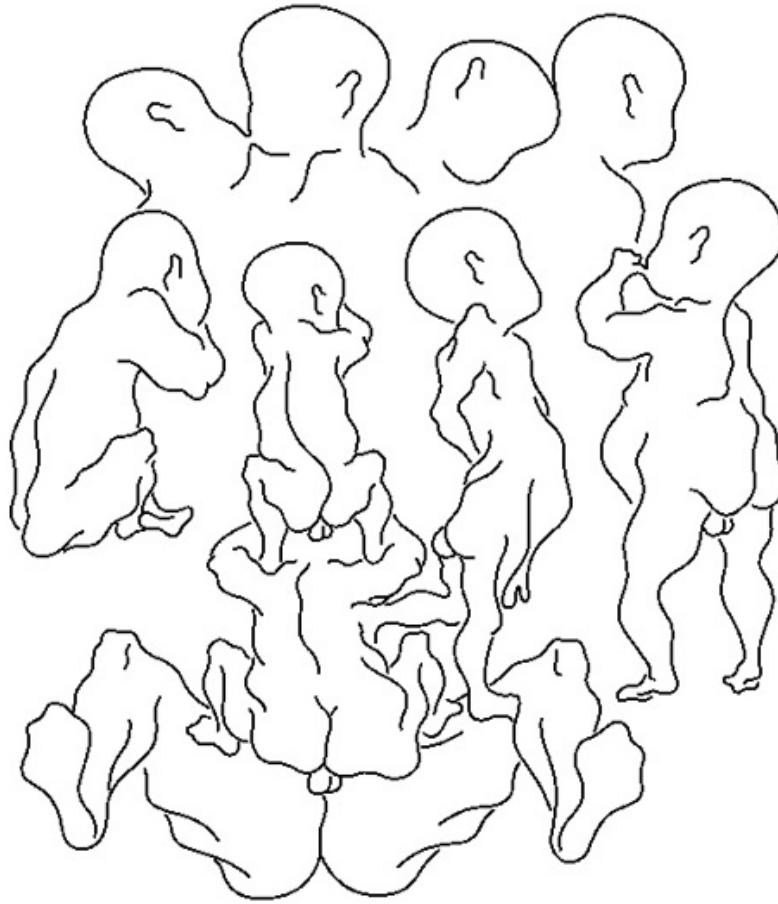


Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthaus Aarau)

Ambiente gelebt hat, wenige Sammlungen anlegen konnte oder auch wollte. Es gab in einem eigentlichen Sinne nur drei, wovon zwei bibliophiler Natur waren: Walker besaß eine philosophische Handbibliothek mit den einschlägigen wissenschaftstheoretischen Texten von Frege bis Kripke, Putnam und Deleuze sowie eine Sammlung von Büchern über Indianer. Leicht zu sehen, daß in seinem Leben, in dem ein Stipendium in New York (*Institute for Art and Urban Resources*, 1984-85) deutlich erwies, daß sich ihm Kunst als Arbeit, nicht als urbanes Bohemientum oder schwarzromantische Marginalitätskoketterie erschloß, die Indianer die phantasmatische Stelle einer grundlegenden und für Walker in vielerlei Hinsicht kennzeichnenden Anarchie und eines freien, ausschweifenden, nomadischen Abenteuerertums besetzt hielten – stabil, befreiend gerade als Phantasma, ein Leben lang. Die dritte Sammlung bestand aus Büchern und Vasen: Walker sammelte Jugendstilvasen und Bücher über *art nouveau*, *Jugendstil* und alles, was damit verwandt war.⁴¹ Sammeln heißt hier noch im Wortsinne das Erwerben bestimmter Gegenstände am Wegesrand, nicht ein in alle möglichen Territorien vorstossendes, eroberndes und aggressiv ausgreifendes Sondieren. Nicht um imperiale Gestik ging es, sondern um die Sicherung der auftauchenden Objekte. Daß Aldo Walker neben der wissenschaftstheoretischen, sprachphilosophischen und -analytischen Literatur eine Sammlung von Büchern über das Denkmotiv der Lineatur und des Ornamentalen versammelt hat, ist nicht nur eine reizvolle und natürlich den Kern einer Künstlerpersönlichkeit kennzeichnende Konstellation, sondern ‚erhellend auf einen Schlag‘ für die Medialisierung der plastischen Linie in seinen Bildern über Jahrzehnte, bis hin zum ‚morphosyntaktischen Objekt‘ – erhellend genau im Sinne seiner rhetorischen Theorie und der rhetorischen Poetik seiner Bilder, die eine zwingende Situation plötzlich und mit einem Male zu schaffen vermögen.

Das Thema des Ornamentalen ‚liegt also auf der Hand‘. Die Beschreibung des ‚morphosyntaktischen Objektes‘, prozessual und dynamisch im Hinblick auf die Verklammerung neuer Aktanten, war methodisch hier so angelegt, daß sie, ohne es zu benennen, eine tiefe Einsicht in die Denkfigur, aber auch die poetologische und ontologische Spähre des Ornamentalen ermöglichte, ohne dieses oder gar die historische Anwendung des Ornamentalen im Floralen oder Körperphantasmatischen des Jugendstils explizit zu benennen. Was nämlich, da die Worte, Begriffe und Ausdrücke extrem belegt und dank der Kunstgeschichte ebenso erschlossen wie verstellt sind, in eine Abkürzung führen würde, die als unnützer Umweg und Abdrift erscheint. An dieser Stelle sind die Optionen also offen: Man kann den kunstwerksbezogenen Weg der individuellen Beschreibung gehen oder einen motivlichen, an den sich die epistemologische Erörterung der Paradoxien im System der Bilder der Kunst anschließen läßt, um anhand der Werkgruppe und des Gesamtwerks Aldo Walkers eine medienphilosophische Perspek-

⁴¹ Das verdanke ich einem Hinweis von Beat Wismer.



Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999. Figur-Grund-Kontur, Invertierung auf farblosem Hintergrund (Umkehrung von s/w zu w/s). Ausdruck (ungerahmt) von digitalisiertem Original (CD). Letztgültige Fassung auf mobilem Bildträger: Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, 1999, Acrylfarbe auf grundierter MDF-Platte, sechsteilig, je 200 x 140 cm, Aargauer Kunsthhaus Aarau und Schweizerische Eidgenossenschaft (courtesy Aargauer Kunsthhaus Aarau)

tive auf theoretische Kernmotive des Künstlers und seine Kunst, ja von Kunst überhaupt zu entwerfen. Ich wähle letzteren Weg – nicht zuletzt wegen der wiederholten Beobachtung und Erfahrung, daß Kunstgeschichte aus sich heraus solches nicht zu leisten vermag – und schalte eine Zwischenbetrachtung zu wesentlichen Aspekten der Motivik des Ornamentalen ein.

**Kunst, visuelle Kommunikation und eine
verallgemeinerbare Rhetorik des Bildes**

Ornament und Rhetorik – Denkbild, Plastizität, Konturen des Bildhaften als elementarer Verlauf

Das Ornamentale ist keine Figur der Verzierung, sondern die Artikulation der Möglichkeit eines Gegliederten – ganz im ursprünglichen logischen Sinne einer primären Markierung mit wechselnden Perspektiven/Hinrichtungsmöglichkeiten (Gerichtetheit, Einstellung, Fokussierung, Aktualisierung) von, sukzessive, jeweils zwei Seiten her, die George Spencer Brown als Grundlage der ‚Laws of form‘⁴² bekanntgemacht hat. Er hat diese erste Linie ausgezeichnet als Markierung, welche die zwei sich durch sie ergebenden Territorien bezeichnet, deren Vorder- und Hintergrund in jeweils wechselnden Figurationsmöglichkeiten die zwei Seiten einer sequentiell-sukzessiv verfahrenen Betrachtung darbieten.

Diese Linie kann man, unbeschauen des Materials, auch als Ursprung aller plastischen Lineatur, spezifische Möglichkeit ‚figurierender‘ Plastizität betrachten. Sie ist, was sie durch das sie Ermöglichende für sich geworden ist (Stein, Marmor, Bronze, ‚forma d’anima‘: Gußform). Nicht, was sie ausdrückt, sondern was sie selber bestimmt, eben das Gestische, das ihr und ihrer Natur eigen, wesentlich ist, bestimmt die Phänomenalität einer Figur. Das beginnt beim *pareidolischen*, einem, wie bereits erklärt, deutliche Figuren aus schwachen, jedenfalls unterbestimmten Gebilden konstruierenden Sehen in den Lineaturen des Chaos – vom griechischen Mythos bis zu den Vexierbildern Jackson Pollocks, vermittelt über den Hermetismus der ornamentalen Lineaturen, einer dynamisch tätigen, prozessualen *natura naturans* bei Leonardo da Vinci und natürlich die zahlreichen Surrealisten und ihnen vergleichbare Einschreibebewegungen auf Bildträgern und der Matrix des Imaginären – und erreicht im späten 19. Jahrhundert im Kontext vielfältiger Pantomimen, eines eigentlichen ‚pantheistischen Pantomimismus‘ und seiner Derivate in *art nouveau* und *Jugendstil*, einen signifikanten Höhepunkt.

Zu diesem zählen Bestrebungen zur Emanzipation vom Korsett gesellschaftlich eingeschnürter Körperlichkeit, die Reform-Tanz-Bewegung von Émile Jaques-Dalcroze und die Wirkung seiner Eurhythmie auf Mary Wigman und Rudolf Laban. Aber auch die unvergleichlich einprägsamen, sich auf die Lineatur des Wesentlichen beschränkenden, wie in einem physiognomischen Ornament aufscheinenden Alpenbilder von Ferdinand Hodler, die weniger eine Physiognomie des auszudrückenden und wiedererkennbaren Anschaulichen wiedergeben, als vielmehr die tätige Bewegung einer Lineatur, ihre Bewegung als Lebendigkeit des Werdens, eben als *natura naturans*, in welcher und als welche die Natur sich überhaupt erst ihr Gesicht gibt. Es wundert nicht, daß die eurhythmischen Körperhaltungen und die in fließenden, weichen Gewändern sich frei be-

⁴² Vgl. George Spencer Brown, *Laws of form*, London 1969; dazu weiter: Dirk Baecker (Hrsg.), *Probleme der Form*, Frankfurt 1993; ders., (Hrsg.), *Kalkül der Form*, Frankfurt 1993.

wegenden Körper in zahlreichen Haltungsvarianten und symbolisch variablem Dekor, situativ narrativierten Gruppen- und Figurenkonstellationen auf den Bildern Hodlers auftauchen. Das von ihm geschaffene Gesicht solcher tätiger, in Linien charaktervoll werdender, sich in deren Dauerhaftigkeit festlegender Physiognomik ist das Anschaulichwerden des Pantomimischen in exakt dem hier angesprochenen Sinne einer plastischen Linie: Gestaltpsychologische Hinsichten auf die Qualität, also Unterschiedenheit solcher Lineaturen, führen automatisch in das Feld von *ornatus* und *Ornament*, des *Schicklichen*, *An- und Zugemessenen*, des *Geziemenden* und *Passenden*, also eben des *Charakteristischen*.⁴³ Das Entscheidende ist nicht das Nachzeichnen eines Ausdrucks, sondern die Bestimmtheit eines Gestus, der sich eine Linie/in einer Linie findet.

Erstaunlicherweise ist man in den letzten zwanzig Jahren, die von der Kunstgeschichte, Ästhetik, Medientheorie und zunehmend auch diversen Epistemologien der Naturwissenschaften vehement dem Dienste am Bild, dem Wesen des Bildlichen, dem *pictorial turn* oder *visual turn*, der Grundlegung der Visualistik als des entscheidenden Verfahrens des Anschaulichwerdens der wissenschaftlichen Erkenntnisse gewidmet worden sind, kaum je dem naheliegenden ernsthaften Bezug zu einer Rhetorik der Bilder oder des Bildhaften nachgegangen, der nicht zuletzt im Bereich der Lineaturen und des Ornamentalen zu verorten wäre. Des Ornamentalen nicht als eines Moments oder Mediums der Verzierungen, sondern der Bestimmtheit der markierenden, charakterisierenden Lineatur. Offenkundig, ja geradezu schlagend ist für jeden Betrachter der Bilder Aldo Walkers, wie der Künstler sich seit Jahrzehnten der Fallstricke, der Ambivalenzen, des Erregungspotentials solcher Lineaturen bedient, die *pareidolische* Kippfigur ebenso nutzend wie die Emphase einer narrativen Anschaulichkeit, die sich im emphatischen Moment der Betrachtung, als eine rhetorische Erregung, ein Angesprungenwerden von alleine ergibt oder die eben, wiederum ganz von alleine, ausbleibt. Ganz abgesehen davon, daß die Propagandisten des *visual turn* bei den erwähnten kunstgeschichtlichen Bildtheorie-Entwürfen in Absehung aller Epistemologie und Denkpsychologie von Jean Piaget bis zur *mental imagery debate* in unbedingter Vorentschiedenheit auf Erscheinungsbilder sich kaprizieren und, beispielsweise, auf eine kognitive Präzisierung des Verhältnisses suggestiv postulierter Bildphänomenalität und der neuronalen, mentalen, kognitiven Sequenzialisierung von Denkprozessen, parallel zu einer dann intensiv mögli-

⁴³ Natürlich liegt hier der Verweis auf die pikturale Geschichts- und Naturphilosophie als ein eigener Entwurf von Zeit in und als Kunst durch Paul Cézanne nahe; vgl. dazu: Max Raphael, Kunstwerk und Naturvorlage. Cézanne, Mont Saint-Victoire, in: ders., Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, Frankfurt 1984, S. 11ff.; Max Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt 1966, S. 303-380; Maurice Merleau-Ponty, Der Zweifel Cézannes, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994; Gottfried Boehm, Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt 1988; auch Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire, Frankfurt 1980, beschäftigt sich in kundiger und geduldiger Weise mit dem hier indizierten spezifischen Zeitrhythmus.

chen Epiphänomenalität des kompensierenden Bildhaften, ohne weitere Begründung verzichtet haben und offenkundig an veritabler wissenschaftlicher Erkenntnis nicht interessiert sind. Solange man eine dem ‚stummen logos‘ (modernistische Unbedingtheit einer Ästhetik des Unvorstellbaren, Unausdenklichen, Unfaßbaren und Undarstellbaren) sich verdankende Phänomenalität der Bilder gläubig für deren Wesenhaftes und Wesentliches hält, solange mag man nicht erkennen, daß, was zu bearbeiten wäre für eine Bildwissenschaft oder elementarwissenschaftliche (propädeutische, grundlagenbezogene) Visualistik, sich der Tatsache des Diagrammatischen verdankt, also vielfältigen Abstraktionen und vor allem dem Denkbild, keinswegs den visuellen Emanationen eines Bild-Wesens. Das Diagrammatische als eine Lineatur der Abstraktionen, Zusammenfügung, Interferenz des Wissenbaren und Gewußten mit dem Zweck der Inkorporation und möglichst identischen Vermittlung von Informationen ist natürlich ein herausragendes Moment der Bildrhetorik seit der Antike⁴⁴ gewesen und geliebt.

Es wird bereits hieraus verständlich, weshalb Aldo Walker dem numinosen Ausdruck die Komplexität des Gestischen vorzieht: Weil der Gestus immer in einen Kontext vielfältig bedeuteter, ritualisierter oder anderswie geformter, spezifischer Kommunikativität und in Handlungsformen eingebettet ist und niemals behauptet, als Phänomen aus sich heraus verständlich zu sein, sofern es sich eben nicht als Gestus seiner selbst iszeniert. Nicht ein äußeres Dekor wird von Aldo Walkers Insistenz auf Bildrhetorik akzentuiert, sondern das Instrument der Vergewärtigung von Denkprozessen und Thematisierungen lebensweltlicher Kommunikation. Deshalb eben geht es ihm nicht um Ausdruck, sondern den in Handlungen eingebundenen Gestus, also die Nähe zum Selbstverständlichen eines Alltags und einer Lebenswelt.

Es lohnt sich, dem für die bildende Kunst so wichtigen – wie in der Moderne kontroversen – Motiv des Ornaments zunächst auf dem Hintergrund seiner rhetorischen Genesis und Begriffsgeschichte⁴⁵, dann vertieft und detaillierter in einigen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Verzweigungen, Beiordnungen und Aspekten nachzugehen.

⁴⁴ Vgl. einführend: Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt 1995; Renate Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994.

⁴⁵ Vgl. im folgenden die einschlägigen lexikalischen Übersichten, u.a. Gérard Raulet, *Ornament*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hgg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 423–432; vgl. weiter: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, reprint Hildesheim 1975; Peter Meyer, *Das Ornament in der Kunstgeschichte*, Zürich 1944; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960; Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris 1977; Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hrsg.), *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien u.a. 1993.

‚Ornament‘ ist zunächst und ursprünglich ein genuin rhetorischer Begriff. Er hat sich jedoch darüber hinaus, mindestens von Horaz’ ‚Ars poetica‘ (‚Epistula ad Pisones‘) bis zu Leon Battista Albertis ‚De re aedificatoria‘, mit der Entwicklungsgeschichte der Künste allgemein, der bildenden Künste im besonderen verbunden. Horaz überträgt das Prinzip des *decorum* – des *Schicklichen*, *Geziemenden*, *Angemessenen*, *Zusammenstimmenden* (verbunden mit, hinführend auf: *concinntas*, was *wohlklingende Verbindung*, *gute Proportionierung* bedeutet) – von der Rhetorik auf Poesie und bildende Kunst. Es wundert deshalb nicht, daß im 18. Jahrhundert, vollzogen bei Lessing, die semiotische Unterscheidung in Raum- und Zeitkünste den *Paragone/Rangstreit der Künste*⁴⁶ und damit die Horazsche Maxime der ‚*ut pictura poesis*‘ beendet, was auf die prinzipielle Loslösung der Ästhetik von der Rhetorik hinausläuft und eine folgenreiche medien- und nicht nur gattungsdifferenzielle Hinwendung der Künste zur Semiotik bewirkt.

Die antike Rhetorik gliedert sich in verschiedene, hochformalisierte und in sich präzise kasuistisch beschriebene Phasen, von denen die hier für uns wichtigsten *inventio* (Erfindung), *dispositio* (Gliederung, Anordnung), *elocutio* (*ornare verbis*, mit Worten schmücken) sind. Erst die gelingende Abstimmung dieser Teile führt zu einer richtigen, d.h. angemessenen Darstellung des Sachverhaltes, zu einer, wie man heute sagen würde, gelungenen *Performanz* des zu übermittelnden Inhalts. Denn vom Redeschmuck hängt letztlich ab, ob überhaupt jemand zuhört. Bei Cicero dient die schmuckvolle Rede dazu, die gefundenen Gedanken in ‚rechten Worten‘ zum Ausdruck zu bringen. Deutlich, unterhaltend, hinreißend geredet – das sind die entscheidenden Anforderungen. Man erinnert sich jedoch des Ratschlages oder der Warnung des Aristoteles, der meinte, eine allzu blendende Sprache verdunkle den Gedanken und rücke seine Übermittlung an den Rand. Gerade die Metapher mit ihrem Zwitterwesen, eines und dann noch ein anderes, weiteres, übriges zu sein, besitze eine ontologische Verführungs- oder Täuschungskraft, vor deren unkontrolliertem Überhandnehmen anhaltend zu warnen sei. Man müsse Maß halten, so Aristoteles auch hierzu – sein Rat wundert gewiß nicht angesichts der notorischen Einmüttung der Tugenden und des Tugendhaften bei ihm. Allerdings akzeptiert er mit der Doppelnatur des Metaphorischen auch die Legitimation der Rhetorik, im Dienst einer relativen

⁴⁶ Vgl. dazu: Irma A. Richter (Hrsg.), *Paragone. A Comparison of the Arts* by Leonardo da Vinci, London/New York/Toronto 1949; J. White, *Paragone. Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in: C. Singleton (Hrsg.), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore 1967, S. 43–108; Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezzioni“ and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Michigan 1982; Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin*, New York/Chicago u.a. XXII/1940/No. 4, S. 197–263; Thomas Zaunschirm, *Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie*, Wien 1982; Hans Ulrich Reck, *Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien*, in: *Kunstforum International* Bd. 115, Köln 1991.

Wahrheit, eines Wahrscheinlichen zu stehen und sich nicht strikt an der Ontologie einer absoluten Wahrheit ausrichten zu müssen.

Dennoch steht im Zeitalter der Platon und Aristoteles die Wahrheit des Gesprochenen grundsätzlich – sowie in letzter Instanz – im Zentrum einer inhaltlich substanzialisierten Redekunst. Ethik und Ontologie der Redefiguren haben sich ganz dieser verpflichtet. Zunehmend in der späteren Antike scheint, demgegenüber oder daran gemessen, die Entwicklung in die Richtung einer sekundär verselbständigten Artistik, einer äußerlichen Brillanz des Schmückens zu gehen, ohne das ‚Schmücken von ...‘, also die Würde des Gegenständlichen, in der Gewichtung der wahrheitstheoretisch gebotenen Auszeichnung der Gegenstände zu grundieren und die notwendige Hierarchie der Zielsetzungen zu gewährleisten. In Platons ‚Phaidros‘ beispielsweise sagt Sokrates von Gorgias, an ihm könne man sehen, wie das Wahrscheinliche als beachtenswerter dargestellt werde denn das Wahre. Cicero geht so weit, die *elocutio* für das Entscheidende oder gar Ganze der Rede zu halten, also von seiner wohltemperierten Mischung oder Balance mit *inventio* und *dispositio* abzusehen zugunsten einer Eloquenz, die artistische Brillanz des Redens unbesehen vom Gehalt und seiner Relevanz wird, also sich selber feiert und nicht mehr Medium der referierten Sache ist. Von hier aus entwickelt sich die später, je nach kultureller Bewertung, äußerst denunzierend eingesetzte Rede von der Rhetorik als des Denkens und der Kommunikation des verführt-verführenden Uneigentlichen, des rein Äußerlichen, Modischen, Gespreizten, Affektierten, einer gänzlich, also wiederum unbesehen ihres Inhalts, völlig illegitimen Kunst (dies insbesondere in Deutschland).⁴⁷

Bei Quintilian, der im 1. Jh. nach Christus die Lehre Ciceros weiterentwickelt, gelten Weisheit und Eloquenz als die entscheidenden Ausdrucksgrößen einer gehaltvollen Verbindung der beiden ingeniosen Faktoren der Rhetorik: der Geisteskraft der Invention und der schieren Wortgewalt. Quintilian geht es nur um das Glaubhaftmachen des relativ Wahren oder Wahrheitsähnlichen. Seine Rhetorik richtet sich deshalb vorrangig auf die Persuasion. Um diese zu erreichen geht er von allgemeinen gängigen Meinungen aus, allgemeinen Begriffen und bedient sich des ‚enthymema‘⁴⁸, eines Syllogismus, dessen Prämissen nicht notwendig, sondern bloß wahrscheinlich zu sein brauchen. Die antike Rhetorik erweist sich nicht erst hier, hier aber entschieden, als pragmatisch. Schon Aristoteles unterschied in diesem Sinne drei Bereiche der Rhetorik: *Pathos*, *Ethos*, *Pragmata*. Schon in der antiken Rhetorik geraten jedoch *inventio* und *elocutio* miteinander in Konflikt. Die harte, platonische Linie besteht darauf, daß die Rhetorik erst zu einer vollkommenen Kunst wird, wenn sie sich von der echten Sorge um die Wahrheit und nicht etwa dem Kalkül der Effekte leiten läßt. Die spätantiken Debatten und Konflikte zwischen rhetorischen Schulen, auch in den

⁴⁷ Vgl. dazu Manfred Fuhrmann, Die Tradition der Rhetorik-Verachtung und das deutsche Bild vom ‚Advokaten‘ Cicero, in: Humanistische Bildung, Stuttgart 13/1989.

⁴⁸ ‚enthymema‘, wörtlich: Einfall, Erfindung, Strategie, Kriegslist, Beweggrund, Motiv.

diversen Verzweigungen der Stoa und Stoiker, drehen sich dann auch nicht mehr um die Perspektiven der Wahrheit, sondern die energetischen Felder, Antriebsmechaniken und Strategien der Wirkungen, also die Instrumentalisierung des Angemessenen und Schicklichen für eine zwingende Rhetorik der Überredung. Cicero bekämpfte dementsprechend die Einschränkungen der Rhetoriken in Schulen und durch Partikularismen. Aber er tat dies versöhnlich und kompromißbereit: Er ist nämlich wiederholt der Meinung, daß eine Rede erst dann vollkommen ist, wenn sie sich über die Umstände erhebt und eine allgemeine Aussage auf den Begriff bringt. Solche Fähigkeit nennt er *ornatus*. Er befürwortet Einfachheit, aber auch eine angemessene Mischung der Stile im Sinne der Dreistillehre: der erhabenen, der mittleren und einer schlichten Rede.

Für unsere Zwecke kann *ornatus* als variable Konkretisierung des *Ornamentalen*, also in einem funktionalen Zusammenhang mit dessen Variabilität und Anpassungsfähigkeit behandelt werden und bedarf darüber hinaus, wenigstens hier und jetzt, keiner eigenen Würdigung. Nur soviel sei angemerkt: Im konkreten Sinne bezeichnet *ornatus* Phänomene der *Wohlgeformtheit*, *Wohleingerichtetheit*, *Wohlgeordnetheit* und *kunstvollen* Gestaltung eines Textes mittels Wortwahl, Satzbau, Klang und Rhythmus. Griechisch entspricht dem *ornatus* das Wort *kósmos*, lateinisches Synonym ist ausdrücklich *ornamentum*⁴⁹. Insofern der Begriff Stilqualitäten und Sprachgebrauchsprinzipien betrifft, gehört er in den Bereich der Stilistik und Formulierungslehre, die wiederum als *elocutio* einen generellen rhetorischen Bereich und in engerem Sinne gerade die Problematik des Ornaments betrifft. Der Anklang an den Kosmos betrifft die Vorstellung des Schönen als des Wohlgeordneten, der Proportion durchaus in der Einheit von Kosmetik und Kosmologie. Als wichtigste Formvorstellung erscheint alle Proportion, alles Gefügte im Rahmen motivlich konstanter Geschichte als eine geradezu obsessiv sich erhaltende Vorstellung von der Antike bis zur Renaissance, genauer: bis zu den manieristischen Verdrehungen im Namen eines überkanonischen, formdisharmonischen Subjekts, dessen höhere Dignität in gesteigerter Willkür, und nur in dieser, sich zu behaupten vermöge. Insofern ist die Genesis der modernen künstlerischen Subjektivität strikt gebunden an die Freiheit von jedem Kanon der Proportionierungen, von jedem intentionslos an äußerer Erscheinung gemessenen Ideal von Form. Vor dieser aber ist das Entscheidende immer der wohlgelungene Zusammenklang. Entsprechend bedient sich Cicero in den Ausführungen zur Formulierungskunst in ‚De inventione‘ der Metapher der Kleider. Die *elocutio* liefere das sprachliche Gewand, also das Ausdrucksmittel oder die Einkleidung des gefundenen und verfolgten Gedankens.

Der konkrete Begriff der pragmatischen Angemessenheit so verstandener Rhetorik ist das *prepon*, was ‚schicklich‘ und ‚angemessen‘ meint. Wichtigste Forderung ist, klar und angemessen zu sein, um das Überzeugende zur Geltung zu bringen. Sprache und Thema müssen aufeinander abgestimmt sein: erhaben,

⁴⁹ vgl. Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hgg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 432 f.

mittel oder schlicht in Thema und auch in diesem gerecht werdender und angepaßter Sprache. Das *prepon* ist eine Konventionalisierungskunst, weil das Konventionelle und Typische im Reich beruhigter Wirkungen und stabilisierter Rezeptions- und Erwartungshaltungen vorherrschten. Abstimmungen sind entscheidend von Horaz bis in die Renaissance. Auch bei Vitruv findet man die ästhetische Idealität realisiert in einer perfekten Balance zwischen *verisimilitudo* (inklusive *variatio*) und *decorum*. *Prepon* und *ornatus* sind verbunden im Gedanken des Ziemenden und des Auszeichnenden. Sie gehen auf in Schönheit. Schönheit ist die verwirklichte Synthese am Ende der prozeduralen Bemühungen und glückenden Abstimmungen. Jeder Diskursart und Gattung, jedem Stil und jeder Absicht entspricht eine bestimmte, passende Art der *elocutio*.

Im Humanismus der Renaissance gibt es einen Übergang von der Rhetorik zur Ästhetik, meßbar an einem allmählichen Auseinandertreten von *ornatus* im Sinne von (wahrhaft angemessenem) *Schmuck* und dem *ornamentum* im Sinne von *Verzierung*, *Zierat*, *Parergon*, *Zutat* (konnotiert mit Illegitimität, Überflüssigkeit etc.). Das ist schon in Vitruvs Architekturtheorie angelegt. Vitruv, Exponent des ‚Augusteischen Klassizismus‘ bekennt sich zum asketischen Geschmack der römischen Architektur und verwirft den hellenistischen Manierismus, der sich bereits in dem niedergeschlagen hat, was man später das ‚Groteske‘ nennen sollte. In seinem Traktat ‚De architectura‘ überträgt Vitruv das rhetorische Gesetz der Angemessenheit auf die Architektur und führt zugleich einen *ornamentum*-Begriff ein, den er ausdrücklich im Sinne von ‚Schmuck‘ benutzt. Der Einfluß dieses Traktats ist enorm, weil er den ethischen Anspruch eines Berufs mit dem wissenschaftlichen Anspruch aller an der Architektur damals beteiligten Disziplinen verbindet. Mit Vitruv, genauer: mit der kanonischen Wirkung seines Traktats und der Ausbildung des Vitruvianismus von Alberti bis Palladio, Serlio, Scamozzi und anderen, beginnt die moderne Problematik des Ornament-Begriffs virulent und manifest zu werden: Als Abwertung der Logik der Markierungen und der Plastizität zu einer Technik der Verzierung und des äußerlichen Schmückens. Damit beginnt eine strukturelle Ambivalenz im Sinne der Hierarchisierung des Notwendigen und des Überflüssigen. Entweder ist das Ornament wesentlicher Bestandteil der Sache selbst (und erst recht genealogisch entscheidender Markierungsraum/signifizierendes Medium der Anordnung dessen, was ist und was dann als ‚notwendig‘ zu erscheinen vermag) oder es ist schlicht überflüssig, ein arbiträr Hinzugefügtes oder äußerlich bloß Hinzutretendes, ein Nachgeordnetes, Minderwichtiges, Element einer sekundären, epiphänomenalen und epigonalen Ontologie – bestenfalls. Säulenordnungen haben diesen Zwittercharakter und gedoppelten Status: Sie sind Verzierungen, in ihrer Funktion jedoch zugleich unabdingbar für die primäre Statik. Aber bereits für dazutretende Skulpturen gilt solches nicht mehr. Der Festigkeit wie der Schönheit zu dienen, bezeichnet den vitruvianisch formulierten Ursprung der modernen Debatte zwischen Nützlichkeit und Ornamentik. Leon Battista Alberti hat in seinen bis zum 18. Jahrhundert außerordentlich einflußreichen Traktaten diesen Gegensatz ver-

schärft und dem Topos vom Ornament als einer bloßen Zutat, einem sekundären Zierrat zur Geltung verholfen. Damit tritt aber das Ornament auch in Gegensatz zur Schönheit, die nach Alberti notwendig ist für den Funktionszusammenhang der nützlichen und soliden und eben auch der schönen Architektur. Schönheit ist der harmonische Zusammenhang aller Teile (*concinntitas*, die Charles Perrault mit ‚bienséance‘ gleichsetzt). Während Cicero zwischen Schönheit und Anmut wie zwischen *ornatus* und *decorum* unterscheidet, werden beide Begriffe bei Leon Battista Alberti gleichgesetzt. Mit der Vereinnahmung des *decorum* durch die Repräsentation bahnt sich bei und mit Alberti die moderne Ornament-Problematik an. Denn nun geht es zunehmend nicht mehr um die Angemessenheit im Sinne einer auf Absolutes sich richtenden Philosophie, sondern nur noch um die Beachtung einer jeweils herrschenden, also ausgesprochen relativen kulturellen Norm. Zunehmend wichtig wird im 17. Jahrhundert die *inventio* auf Kosten der anderen Faktoren. Insbesondere die *elocutio* wird substanzialistisch gegenüber der *inventio* zurückgestuft und als äußerlich und sekundär denunziert.

Blaise Pascal zieht nüchtern Bilanz aus der das Ornament in ein Problem verwandelnden Divergenz von Poetik und Ästhetik: „Wahre Beredsamkeit spottet der Eloquenz.“⁵⁰ Descartes – zum Beispiel im ‚Discours de la méthode‘ – schätzt Poesie wie Eloquenz als ‚Gaben des Geistes‘, aber nicht als Produkte des philosophischen oder eines anderen methodischen Studiums. Sie haben für ihn keinen Erkenntniswert, weder prozessual noch bezüglich der Bedeutung philosophischer Argumente, um die es, diesseits wie jenseits aller sprachlichen Verzeichnungen und ihrer lokalen Eigenheiten in einem universalen Sinne der Wahrheit, einzig gehen müsse. Der Rationalismus wird die Kunst als Mimesis von Natur, propädeutisch veranschaulichend, gelten lassen, aber niemals als Medium des Erkennens bewerten. Rhetorik wird hier auch diskursiv und epistemologisch als Gegner des Wahrheitsprinzips festgesetzt. Deshalb wird im 18. Jahrhundert die große Kunst eine Domäne der Genies, die sich ihre Regel selber geben, anstatt sie von der Rhetorik zu beziehen oder aus einem universalen philosophischen System abzuleiten. Kant wird entsprechend die ‚bloße Rednerkunst‘ – eine unwahre Rhetorik – in seiner ‚Kritik der Urteilskraft‘ abwerten, ja sie gar als eine hinterlistige Kunst denunzieren, die durch den ‚schönen Schein hintergeht‘.

Mit Schiller wird schließlich die Vision einer Synthese/Wiedervereinigung von Poesie und Ästhetik zu einem utopischen Projekt der Vereinigung von Freiheit und Schönheit im entwickelten Spiel der emanzipierten schönen Seele, aber zugleich die Aufgabe eines nachgeschichtlichen Zeitalters. Hier wird, utopisch-normativ überhöht, auch Rhetorik zu einer Aufgabe, die in der Antike immer dem Überzeugenden, aber nicht dem unbedingt Wahren diente. Diese spezifisch

⁵⁰ Blaise Pascal, *Pensées*, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1963, S. 576, zit. n. Gérard Raulet, *Ornament*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hgg. v. Gert Ueding, Tübingen, 2003 Sp. 429.

deutsche Konstruktion eines systematischen Verdachts gegen eine als uneigentlich denunzierte Rhetorik wird zunehmend zum Faktor eines Kulturkampfes – insbesondere gegen die französische Zivilisation mit ihrer alles Lokale übergreifenden artifiziellen Sprache. So konstituiert auch bei Schiller die Ornamentfeindlichkeit erst einen übergeordnet legitimierten Wahrheitsbegriff. Bei Schiller, der sich ausdrücklich rhetorischer Kategorien und Denkmuster bedient und sie ‚kantianisch‘ zu modernisieren trachtet, gelangt das antike rhetorisch-poetische Paradigma an ein Ende. Dessen Ausgang bezeichnet eine in der europäischen Kultur der Moderne nicht mehr einlösbare Entdifferenzierung und das Ende einer universalisierten Poesie im Sinne des ‚ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus‘, also einer Vision der Verbindung poetischer Emanzipation mit künstlerischer Singularität oder von Poesie mit Sittlichkeit noch vor dem Ende des 18. Jahrhunderts.⁵¹ Es ist Utopie in Bezug auf einen letzten Horizont geblieben. Die postmodernen Variationen des Dekors werten zwar das Ornament in mancherlei Hinsicht explizit und implizit auf, aber beispielsweise auch Charles Jencks’ Bemühung, ein neues linguistisches Paradigma nachmoderner Architektur kriteriologisch abschließend zu entwerfen, ist durch ein rein pragmatisches rhetorisches Ethos geprägt.⁵²

Künstlerische und kunstgeschichtliche Verzweigungen

Im 16. Jahrhundert haben Künstler – aus zwingenden kulturellen Gründen, um mit der aus dem Zusammenbruch der künstlerischen Doktrinen und übergreifenden Bildpolitik entstandenen Krise produktiv umgehen zu können – eine Handschrift, ‚una maniera‘, entwickelt, mit der neben der Virtuosität in der Art der nachgeahmten Groß-Meister zugleich eine das Eigene begründende, prägende und äußernde individuelle Abweichung öffentlich merkfähig und durchsetzbar werden konnte. Diese Handschriften wurden als Matrix entwickelt, um damit über die auffallende Abweichung die eigene Originalität, die Außergewöhnlichkeit des eigenen Tuns möglichst avanciert zu artikulieren. Diese Auffassung von ‚Manierismus‘ bezieht sich nicht auf eine formale Vorstellung, die im Zuge einer Abwertung der ‚(a la) maniera‘ so lange fälschlich als vorrangiges Kennzeichen eines künstlerischen Subjektivismus behauptet worden ist.⁵³ Einem tieferen Verständnis erschließt sich, daß der wesentliche Gehalt jedes Manierismus auf radikal anderes zielt, auf die formbildende wie zugleich transzendental fokussierende Figur des Ornaments als eines Mediums der wesentlichen, analytischen

⁵¹ Vgl. dazu: Christoph Jamme/Helmut Schneider (Hrsg.), *Mythologie der Vernunft. Hegels ‚ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus‘*, Frankfurt 1984.

⁵² Vgl. Charles Jencks, *The Language of post-modern Architecture*, London 1977.

⁵³ Vgl. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1957; Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1964.

wie hermetischen Verknüpfung von Bild und Begriff, Anschaulichkeit und Reflexion, auf ein Hybrid, dessen Variationskraft in verschiedenen Religionen und Kulturen strukturbildend gewirkt hat und das gerade in der Verschiedenartigkeit seiner Ausprägungen seine Einheit erweist und bewahrt.⁵⁴

Aussagekräftig für die Leistungsfähigkeit des Ornamentalen sind natürlich auch rezente Beispiele, seien sie explizite oder implizite Zeugen für dessen Gegenwartigkeit. Ein besonders aufschlußreiches Zeugnis stammt von Marcel Broodthaers. Er läßt, unter anderen, in einem offenen Brief ausdrücklich ein spätes und starkes Echo einer epochal typischen Auffassung von der Hermetik der naturkonturierenden Weltschöpfung, der verschlungenen Lineatur des Kosmos und der unsichtbar wirkenden, alle Kontur bestimmenden Kräfte einer noch undurchdrungenen *natura naturans* anklingen. Natürlich ist diese reflexiv modellierte Position vom Durchgang und der Filterung durch den Prozeß der Säkularisierungen des Heiligen, die Umwandlung der Bilder in Sprache, der Sprache in moderne Selbstkritik der Denkbehauptungen geprägt. In seinem Brief spielt Broodthaers außerdem auf eine Parallele zum Zufallsprinzip des Würfels in den Schriften von Jacques Lacan an: „Un Coup de Dés ... Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlaeminck ... Aussi Lacan ... dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892: ‚Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu’aucun coup de dé dans le signifiant, n’y abolira jamais le hasard, – pour la raison, ajouterons-nous, qu’aucun hasard existe qu’en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu’on le conjugue, d’automatisme ou de rencontre.‘ Qui de droit: Lettres volées à l’alphabet.“⁵⁵

Dieses Motiv aufnehmend, läßt sich feststellen: Sprache und Schrift, durcheinandergewürfeltes Alphabet, fehlende oder gestohlene Briefe/Buchstaben/Dekrete, Leerstellen des Mangels, wie sie in der Moderne in Fülle beschworen worden sind – sie bilden eine Inversionsfigur zwischen Bild und Begriff, Bildersprache und Wortsprachlichkeit, wie sie für Motiv und Theorie des Ornamentalen grundlegend ist. Diese Konstellation erzwingt die Überschreibung des Zufalls vom Reich der kontrollierenden Symbole mit ihren Aufzeichnungssystemen auf die Welt der Bilder. Das spiegelt sich in einer Genealogie, einer historischen Konstellation, einer Perspektive. Der Konflikt zwischen Bild und Wort ist eine

⁵⁴ Vgl. kulturgeschichtlich situierend: Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982; Ernesto Grassi, Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962; Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982; für die islamische Ausprägung des Sachverhalts vgl. Oleg Grabar, Die Entstehung der islamischen Kunst, Köln 1977; ders., Die Alhambra, Köln 1981.

⁵⁵ Marcel Broodthaers, Chers Amis, Antwerpen, 2. Dez. 1969, zit. n. Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, Köln 1997, S. 101/209, Anm. 181.

Universalie europäischer Kommunikationsutopie, welche den Zufall eliminieren wollte und nicht ohne Zufall gescheitert ist.⁵⁶

Fazit des genealogischen Querschnitts: Das Ornamentale stellt immer wieder, in einem tiefen Sinne, das Feld des Hieroglyphischen, eines schillernden Hybrids zwischen Bild und Schrift, Anschauungsfigur und Ideogramm dar, wobei diese Bewegung des Schillerns permanent nicht nur die internen, oppositionellen Grenzmarkierungen abtastet, sondern auch die Sichtweisen eines jeweils gewandelten Außen permanent wechselt, indem sie dieses für jeweils begrenzte Phasen besetzt.⁵⁷ Dieses Schillern ist deshalb nur im Vorgang der Transformation, nicht als feste Zuschreibung erkennbar. Wesentlich ist diese Erkenntnis, weil sich darin erweist, daß die Ordnungsutopie einer transparent gemachten, global gültigen Kommunikations- und Schriftkultur sich von der sie grundierenden Ambivalenz einer ersehnten bildhaften Anschaulichkeit des Wesentlichen, einer zuweilen durchscheinenden, meist aber opaken Irritationskraft prinzipiell nicht abzulösen vermag. Diese Auffassung vom Anschaulichen ist also noch jener ontologischen Dualität von Wesen und Schein, Tiefe und Oberfläche verpflichtet, die zwar den hermeneutischen Prozeß kräftig am Leben erhält, aber gerade durch die Figur des Ornamentalen und den Reichtum des Ornaments außer Kraft gesetzt wird.

Die europäische Kultur der Neuzeit beginnt mit Buchdruck, verbreiteter Lesekommunikation und Nationalsprachen. Im selben Zuge wendet sie sich aber auch der gegenteiligen Option zu, dem geheimnisvollen Code einer interkulturellen Bilderschrift. „Die Emblematik ist die Alternative zum begrenzten Zeichenrepertoire der Alphabetschrift, sie führt zum offenen Fundus einer unerschöpflichen Bild-Produktion“⁵⁸. Hieroglyphik als Bestandteil der intellektuellen Kultur findet sich besonders ausgeprägt bei Leonardo da Vinci, zeigt an seinem Beispiel auch deutlich die Einheitsnotwendigkeit dieser gegeneinander streitenden Kräfte an. Leonardo betreibt eine hieroglyphische Verschleierung des von ihm erarbeiteten Wissens und strebt danach, die mystischen Weltkräfte, die er für Gott hielt, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen: Geheimschrift, Piktogramme, Impresen.⁵⁹ In seinen Labyrinthstudien (und einem Deckenfresko im Sforza-Kastell in Mailand) experimentiert er mit dem abstrakten Spiel

⁵⁶ Vgl. dazu weiter: Hans Ulrich Reck, Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt 1999.

⁵⁷ Vgl. für das Zeitalter der Reproduktionstechnologien und einen kulturtheoretisch erweiterten Kontext: Hans Ulrich Reck, *Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel ‚Sampling‘ – Eine Problem- und Forschungsskizze*, in: Mathias Fuchs/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Sampling* (Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst), Wien 1995.

⁵⁸ Aleida Assmann, *Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns*, Kunstforum Bd. 127, Köln, Juli 1994, S. 138.

⁵⁹ Vgl. Gustav René Hocke, *Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 125ff.

von Flechtwerkkonstruktionen, mit einer Ornamentik, deren Bild sich als gestische Schrift, innerer Impuls, schreibende Essenz, Sich-Ausdrücken des geheimen eigentlichen Namens der Dinge verstehen läßt. Eine kryptische Textur mit aleatorischen Lineaturen, in denen sich auch Inskriptionen der heiligen Worte der Natur sehen lassen. Leonardo versucht in diesen Zeichnungen, die mindestens teilweise und dann rigide vom Zufall der frei sich entwickelnden Linie bestimmt sind, die sich auflösende Welt zu einer neuen Einheit zusammenfügen. Diese Einheit kann nur durch ein abstraktes Bild geschaffen werden. Nur eine so abstrakte rationale Symbolik der Unendlichkeit als Formeinheit von Linie und Bildgestalt erfaßt die Ordnung konvulsivischer Kräfte. Dieses Verfahren ist nicht expressiv, sondern konstruktiv. Vorgeahmt werden darin nicht nur Wassily Kandinsky oder Umberto Boccioni, sondern auch Piet Mondrian und Paul Klee. Leonardos „abstraktes Flechtwerklabirynth wird zu einer Landkarte des Mystereums, zu einem kryptographischen Symbol der uralten kosmologischen Vorstellung der ‚Welten-Verknotung‘“⁶⁰.

Nur dieses Bild – konkrete und abstrakte Gestalt zugleich – ist als Bild auch die Insignatur, die Einzeichnung einer bedeutsamen Schrift. Sprache ist damals nur lokal verständlich, Dialekt. Einzig das Bild kann zu einer *lingua franca* werden, wie das heute immer noch, wenn auch ohne Geheimnis, die Piktogramme belegen. Die universalistische Utopie des 17. Jahrhunderts – ein sprachunabhängiges Zeichensystem zu erfinden, das Gedanken unmittelbar zu codieren und deren Vermittlung weltweit ohne Verzerrung durch (Wort-)Sprachen und spezifische Kulturen zu sichern vermag – wirkt heute nach als Fiktion einer ‚Translingua‘ in Gestalt von postalphabetischen Piktogrammen. Gegen die Beschränktheit der Schrift (und ihre singuläre Präzision) entwickelten also seit der Renaissance gerade die Protagonisten der neuen Wissenschaft die Universalität eines Bildes als kosmologische Schrift. Bekanntlich begründete Leonardo seine Anstrengungen nicht im Hinblick auf die Schriftkultur, sondern das Sehen als Akt wie als Einsicht in die Gesetze der Optik. Er sei ein *uomo senze lettere*, dafür aber ausgestattet mit der Fähigkeit des *saper vedere*. Die Schrift als das Wahre des Wesentlichen kann nur als gestische Schrift, Spur, Inschrift etc. erscheinen, denn die Sprache des Menschen ist immer problematische, situative, singuläre, beschränkte und vage Übersetzung des Realen ins Symbolische.⁶¹

Manierismus läßt sich definieren mittels Abgrenzung von bloßer Selbstbezüglichkeit im Zeichengebrauch. Die Zeichen des Manierismus zielen auf Deformation und Dekonstruktion gefügter Ordnungen, die sich durch ein Übermaß an harmonikalen Kategorien (klassizistische Symmetrie etc.) auszeichnen. Es gibt keine einheitliche manieristische Doktrin, gehört doch zur Begriffsbe-

⁶⁰ Ebda., S. 126.

⁶¹ Vgl. Jacques Lacan, Was ist ein Bild/Tableau, in: Das Seminar von Jacques Lacan XI (1964), Weinheim/Berlin 1987, 3. Aufl., S. 112ff; zum Symbolischen als dem Inbegriff der Speichermedien im Kontext der Theorien Lacans: Friedrich Kittler, Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: ders., Draculas Vermächtnis, Leipzig 1993., S. 58ff.

stimmung des Manierismus die individuelle Ausprägung. Formal fallen Verdrehungen und Überdrehtheiten, Radikalisierungen und Eigenwilligkeiten auf. Weiter gehören wesentlich zu den manieristischen Repertoires Wiederholungen und Zitationen, Steigerungen und Zerstörungen bereits entwickelter Form-Konzepte. Die Kunst der Moderne ist, kraft Individualisierung, wohl insgesamt als manieristisch zu kennzeichnen.⁶² Das gilt noch für die utopischen Verwerfungen des Subjektivismus. Manierismus ist weniger ein Stil, als vielmehr eine Reflexionsfigur, zugleich Appropriation von Traditionen wie antizipierende Konstruktion. Manierismus ist das geschärfte Bewußtsein einer Krise und erzwingt epochale Selbstrelativierungen. Seine aktuell bedeutsame Ausprägung entspricht der Auffassung von Kunst als einer Poesie, die nicht der Erzeugung repräsentationsfähiger Bilder dient, sondern der Herstellung von Praktiken, die ein Forum für die Weiterentwicklung von Handlungen und Experimenten bieten.

Das ist offenkundig ein Topos, der die hermetischen Unterströmungen und das Überdauern der darin eingelagerten Ungleichzeitigkeiten in der gesamten Neuzeit beschreibt. Sie dringen immer wieder mächtig in den Vordergrund des Kulturempfindens vor – als Postulat, Behauptung, im Sinne der Obsessionen und besonders der künstlerischen Utopien in und seit der Romantik. Hier rückt zunehmend das Ornament als ein explizit kontrovers bewertetes Syndrom von Bilderdenken und ‚mundial‘ radikalisierte Kunstkonzeption ins Zentrum. Wenig gibt die Kraft dieser Obsessionen besser wieder als ein Zeugnis, das als später Nachhall deren lange Zähmungsgeschichte inkorporiert, die sie in ein subjektives Wohlgefallen aufgelöst hat um das Ornament ganz auf die wohltuenden Wirkungen eines ‚feinen Formempfindens‘ zu konzentrieren, wie das Arthur Roessler zu Beginn des 20. Jahrhunderts getan hat – wenige Jahre vor dem durch Adolf Loos am vehementesten ausgerufenen Kreuzzug gegen das Ornament, von dem bald noch die Rede sein wird. In einem Zeitungsbeitrag schreibt Roessler, was an den bereits erwähnten Pantomimismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts erinnert: „Allmählich werden uns auch die Züge der Dinge als Ausdruck vertraut werden; wir werden nach und nach das Erdantlitz verstehen lernen; wir werden dem Hochgebirge mit seinen ragenden Felskolossen, dem rhythmischen Hügelgewoge und den fugenartig geschlossenen Felderweiten, den sich weit hindehnenden Moorflächen, den Wäldern und Seen andere Aufmerksamkeit schenken als bisher, wir werden die Form der jeweiligen Landschaft zu sehen lernen, die Form der Tiere, der Pflanzen, ja der Steine, Erdbruchstellen, der Wolken und Wellen [...], und schließlich wird sich unsere Fähigkeit zur Aufnahme feinsten Formbildungen so sehr empfindlich ausgebildet haben, daß es uns ein unschweres und reizendes Beginnen sein wird, das Wesen abstrakter Formen zu erfühlen.“⁶³

⁶² Vgl. außer den in Anm. 45 genannten Titeln von Hocke und Hauser besonders: John K. G. Shearman, *Manierismus – Das Künstliche in der Kunst* (1967), Frankfurt 1988.

⁶³ Arthur Roessler, *Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung simultaner Farbkontraste*, in: *Wiener Abendpost*, 6. 10. 1903, Beilage, S. 5, zit. n. Hilmar Frank/Eckhard

Eine weitere Assoziationsmöglichkeiten im ‚Netz des Ornamentalen‘ führt zum ‚abstrakten Expressionismus‘ und zu den ‚all over-‘ oder ‚drip-paintings‘ von Jackson Pollock. Deutlich wird hieraus, spekulativ wie evident zugleich: Die improvisatorische, gestisch aus dem Körperinneren herausschwingende, auf der Basis eines langen Trainings vorbereitete ornamentale Struktur der Bilder von Jackson Pollock steht in begründeter Analogie zu den Phantasien des gegenwärtigen weltweiten Signalaustausch-Netzes (www, internet u.ä.m.) auf digitaler Basis, seiner Unbegrenztheit, Transzendenz, Überschreitung der Raum-Zeit-Begrenzungen, der Faßbarkeit durch die Sinne. Spätestens am Rand gehen Pollocks Bilder von Erfahrung auf Denken/Imagination über. Es resultiert die wesentliche Frage nach den Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie, peripherie- und zentrumslosen Verbindungen, nach dem Ort, seinem konkreten Hier-und-So-Sein, seiner Verbindung zu anderem, seiner Verflochtenheit mit dem Raum, einer übergreifenden Gestalt und Kategorie.

Die ornamentale Figur, ihre Zitierung und Lebendigkeit, (ver)führt einen zwingend zu solchen Beiordnungen zu Struktur, Form und Gestalt der Pollock-schen Körperschwingungen, gleichsam, nur in umgekehrter zeitlicher Richtung, auf der ursprünglich inspirierenden Linie der Meditationstechniken der Hopi-Indianer und der surrealistischen *écriture automatique*, die Pollock sich beide in langen Jahren selbsterfundener Experimente angeeignet hat. Die Gesten und Markierungen des Körpers und die Spuren seiner Schrift erweisen, wie ertragreich das Ornamentale als eine hochkomplexe und übergreifende Figur der Verbindung des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren⁶⁴, des Endlichen mit dem Unendlichen auch heute noch ist. Es lohnt, hier einige Verweise anzubringen. Das Ornamentale trägt seit Jahrzehnten – wenn auch in Konjunkturen mit gegenläufigen Tendenzen und Unterbrechungen – das Stigma des Minderwertigen an sich. Die Frage, die sich hinter dieser Abwertung verbirgt, ist die nach Echtheit und Angewandtheit der Künste, eine Frage, die tendenziös zugespitzt erscheint auf dem Hintergrund des anhaltenden Konflikts zwischen ‚E‘ und ‚U‘, ‚elaborierten‘ und ‚restringierten‘, jedenfalls hoch- vs. tief bewerteten Kunstformen: Kunst oder Dekor (oder Kunst oder visuelle Kommunikation)?

Die Frage unterstellt eine falsche Alternative. Das wird besonders deutlich im Rückblick auf die Künste und ihre Ansprüche im 20. Jahrhundert. Die eingeschliffene Auffassung von der Entgegensetzung von Kunst und Dekor suggeriert

Lobsien, Artikel ‚Landschaft‘, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 638; vgl. zum Thema auch: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, [1907] München 1976; vgl. auch: Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982; Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, reprint Hildesheim 1975.

⁶⁴ Vgl. dazu Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, reprint Hildesheim 1975; außerdem: Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hrsg.), *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien/Köln 2001.

einfache Zuteilungen und will schon seit Jahrzehnten klare Trennungen: Dekor ist etwas für das Gemüt, die Lebensausstattung, das Schönheitsempfinden, die Anmutung und den ästhetischen Gemeinsinn. Die Kunst dagegen experimentiert jenseits von Wohlgefallen und Konsens, beansprucht eigene Formen des Erkennens und handelt in einem Raum, den sie autonom beansprucht, wie stark auch immer sie in die Gesellschaft des Spektakels und den Kulturbetrieb integriert ist. Hinter dieser Aufspaltung steckt eine Geschichte der Enttäuschungen und Mißverständnisse. Kunst oder Dekor – das ist eine Denkfigur der Asymmetrie, die nahezu verzweifelt Abgrenzungen verteidigt.⁶⁵ Und dennoch, bei näherem Zusehen, auch eine Utopie enthält. Der Anspruch der Kunst an unbedingte Echtheit ist nämlich nicht erst seit der Postmoderne und den auf ‚Fake‘ und semiotische Inszenierungen zielenden Lebensstilentwürfen der 80er Jahre in die Krise geraten und mittlerweile nur noch ein Markenzeichen neben anderen. Die alte und nie erledigte Einheit der Künste steht dagegen für einen Entwurf, der die Resistenz der Kunst und die Anmutung des *decorum* vereint. Und dies auf immer wieder neue, je zeittypische Weise. Allerdings markiert die klassische radikale Moderne, die man mit dergleichen geradezu datieren kann, eine wesentliche Zäsur. Man kann sie mit dem Schlagwort kennzeichnen: ‚Ornamenthass der Modernisten‘.

Das letzte Jahrhundert wurde im Feld der Künste mit gewaltigen Paukenschlägen eröffnet. Um 1900 schien es unverrückbar festzustehen, daß das im *art nouveau* erneuerte Gesamtkunstwerk das antike *decorum* und die Scheidung der Sparten und Gattungen mitsamt dem gehässigen Wettstreit der Künste überwunden hatte. Und doch regten sich schon in den ersten Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kräfte, die langfristig eine Veränderung der Künste hervorriefen. Der Ausgriff auf außereuropäische Kulturen zur Erneuerung utopischer, vitaler Ressourcen ging einher mit der Zerstörung der Werte einer akademisch zustimmungsfähigen Darstellung und der entsprechend traditionellen Ästhetik. Kunst zielte aber seit der durchschlagenden Wirkung von Paul Cézanne anlässlich der ersten großen Retrospektiven seines Werks nach 1906 eigensinnig auf Erkenntnis, begründete sich nicht mehr mit dem Schein des Schönen oder der Ästhetik des Wohlgefallens. Die Futuristen bliesen wenig später zum Angriff auf jede Verwurzelung der Künste in Tradition, Herkunft und Geschichte.

Mit dem Kampf gegen das Ornament als eines Verbrechens zielte Adolf Loos 1908 ins Zentrum der *decorum*-Problematik.⁶⁶ Zwar wendete er sich gegen

⁶⁵ Vgl. dazu: Ursula Franke/Heinz Paetzold (Hrsg.), Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996; Isabelle Frank u.a. (Hrsg.), Die Rhetorik des Ornaments, München 2001.

⁶⁶ Die klassisch-evokative Hintergrundsfolie: Adolf Loos, Ornament und Verbrechen [1908], in: Ulrich Conrads (Hrsg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig 1981; zum fin-de-siècle-Kontext außerdem: Peter Noever/Oswald Oberhuber/Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hrsg.), Josef Hoffmann, Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Wien 1987.

viel intern Wienerisches, was den Anspruch des sogenannten Jugendstils und damit natürlich auch den Erfolg der Konkurrenten betraf, aber zugleich lieferte er das schlagkräftige Motto für typenbildende Modernität. Im Unterschied zu späteren Dienstbarkeiten der Künste für die Erneuerung, Erziehung oder Befreiung der Massengesellschaft⁶⁷ war Loos in seinem ästhetischen Wirkungsanspruch ein durchaus aristokratisch gesinnter Revolutionär. Ihm ging es nicht um funktionale Vermittlung in erster Linie, sondern um das formbildende Herausarbeiten der Anordnung von kostbaren Materialien und Formfindungen. Die Idealvorstellung des unverschnörkelten Ornaments, wie es die Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts gegen den maschinell hergestellten Industriekitsch gefordert haben, zielte im Kern bereits auf eine absolute, in ihrer wahren Gestalt enthüllte Natur, die sich zugleich als Vorbild funktionierender Gesellschaft verstehen ließ. Die Wahrheit des Ornamentalen in den modernen Konzeptionen erscheint hierbei nicht so sehr als Rückführung in die Geschichte, denn vielmehr als Repräsentation eines Absoluten im Rahmen der neuen materialmäßigen und technologischen Möglichkeiten. Solches zum-Sprechen-Bringen nobler Stofflichkeit und ihre Eingliederung in eine Anordnung stimmiger Verhältnisse, entspricht zugleich der seit alters her verbindlichen Auffassung des *decorum*. Als Inbegriff der Proportionierung ist die Theorie des *decorum* zwar aus der Architektur hervorgegangen, beschränkt sich aber keineswegs auf diese Gattung. Dem Modell des *decorum* kann man jede verbindliche und hochstufig definierte, d.h. ihre Elemente dicht knüpfende Formgebung eingliedern – von der Rhetorik bis zum Städtebau, den Befestigungsanlagen der Antike und Renaissance bis zur Theorie der genetischen Algorithmen.

Es wundert nicht, daß gerade die Architektur den Anspruch der Künste übergreifend verkörpert. Die Auffassung des *decorum*, der Wohlangemessenheit, der stimmungsvollen und richtigen Proportionen, der Verhältnissetzungen des Gebrauchs wie der Gestaltung, der seit Vitruv kanonisierte Einklang von Dauerhaftigkeit, Materialgerechtigkeit und Schönheit findet in der Architektur immer wieder seinen stärksten Ausdruck. Oder wird ebenso schmerzlich vermißt. Es ist deshalb kein Zufall, daß die Initiativen der ästhetisch inspirierten Lebensreform von der Revision des menschlichen Körpers – auffindbar, wie im Blick auf die wesentlichen Exponenten Jaques-Dalcroze und Hodler bereits erwähnt, in reformierender Pantomime, Symbolik und Tanzkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts – auf den Körper der Architektur übergegriffen haben. Die Revision des Lebens stellte man sich gerade in der Moderne insgesamt als Projekt der Architektur vor. Sämtliche Metaphern der Kunstutopien tragen, mehr oder minder deutlich und ausdrücklich, diesen Bezug zur Architektur in sich. Aber das betrifft keineswegs nur die Architektur. Denn das *decorum* ist nur eine zugespitzte Auffassung vom Wesen des Ornamentalen schlechthin.

⁶⁷ Vgl. dazu: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977.

Ganz gegenläufig zur Theorie des *decorum*, die allerdings nur verschämt die Konzepte der Architektur und Lebensreform untermalen und nicht mehr, wie noch bei Leon Battista Alberti, deutlich herausgestellt werden, hat das Ornament im 20. Jahrhundert eine ausgesprochen schlechte Presse. Das beginnt, wie erwähnt, mit dem Schlachtruf von Adolf Loos und hat sich von da an unauslöschlich dem Projekt der Moderne eingeschrieben. Unter den wesentlichen Kennzeichnungen der Lage der Künste im 20. Jahrhundert ist die Ornamentfeindlichkeit eine der wesentlichen Charakterisierungen. Andere sind: die Organisation der Künstlerkonkurrenz als eines Systems von Haß und Neid, die Angriffe auf das Kunstpublikum mittels Provokation und Ekeltraining, die unentwegten Ausgriffe auf neue Materialien, die Verfransung der Künste, die Auflösung der Spartengrenzen und, unerbittlich seit Duchamp, die Abkoppelung von Kunst und Kunstwerk, die Spaltung zwischen Sinneswahrnehmung, Darstellung des Schönen und Erkenntnisanspruch der Künste.

Zwar hat es, wie anhand von Leonardo da Vinci und Marcel Broodthaers eben erläutert, immer einen verborgenen Untergrund des Ornamentalen in der Kunst der Moderne gegeben. Genauso wie es dem angeblichen Rationalismus und dem geometrischen Geist niemals an Einsprengungen einer zuweilen äußerst düsteren Symbolik, von Hermetik und Heilssehnsucht, Transzendenz und Magie gefehlt hat. Dennoch würde der Nachweis der ornamentalen Ausrichtung weiter Teile der abstrakten Kunst wohl noch heute mit Empörung zurückgewiesen. Zumindest im Feld der Modernisten. Das ist aber einem Mißverständnis geschuldet, an dem nicht nur Künstler mitgewirkt haben, sondern auch bedeutende, ja erstrangige Kunsthistoriker wie etwa Ernst Gombrich, der das Ornamentale ganz der Anthropologie der Kreativität und einem transkulturellen Schmucktrieb der Menschen einordnet.⁶⁸ Auch für die Künste bedeutsame Gestaltpsychologen wie Rudolf Arnheim haben die Figur des Ornamentalen einem harmonikalen, am akademisch Gewöhnlichen sich begnügenden Schönheitsempfinden unterworfen, es darin verengt und zugleich mißbraucht.⁶⁹ Es gibt aber gerade in den vielgliedrigen und unterschiedlichen Praktiken der Künste immer wieder einen Gebrauch des Ornamentalen auf dem höchsten Niveau seiner ansonsten verschütteten Bedeutungen – ob beabsichtigt oder nicht.

Sie machen deutlich, daß das Ornament immer eine Verbindung des Einzelnen mit dem Allgemeinen gewesen ist oder ermöglicht hat. In nahezu all seinen geschichtlichen Ausprägungen wird deutlich, daß Ornament nicht Verzierung oder Verschönerung ist, sondern tiefste Form eines Bezugs auf das Unvorstellbare, das Unbedingte, das Unaussprechliche, das Undarstellbare und Unfaßbare. Ornament ist nichts anderes als die in der Welt selbst sichtbar werdende Grenze

⁶⁸ Vgl. Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982.

⁶⁹ Vgl. z.Bsp.: Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1983; ders., Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972; ders., Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977.

der Welt, die quer durch das Subjekt hindurch verläuft. Das Ornament ist als das Stofflichwerden des Unbedingten anzusehen. Es vermittelt das Endliche mit dem Unendlichen, das Sichtbare mit dem Unsichtbaren. Wie bei den irischen Flechtbandornamenten, wie in Gestalt der *Muquarnas* in der islamischen Architektur, wie in zahlreichen anderen Beispielen aus archaischen ebenso wie aus hochzivilisierten Kulturen.⁷⁰ Der Diskurs der Moderne setzt sich, wie erwähnt, vehement gegen solches Ornament, das er selber gar nicht mehr meinte verstehen zu müssen. Die geläufige Frage, ob Kunst heute vermehrt zu einer Angelegenheit von Design und ‚bloßem‘ Ornament werde, sie hat angesichts solcher Zusammenhänge weder Wirkung noch Gegenstand. Die im Reich der vereinzelt Kunstwerke eingezäunte Echtheit ist für solche Zusammenhänge nur ein Surrogat.

Das Ornament markiert lange vor den gegenwärtigen medienmanieristischen Erweiterungen des Handlungsspielraums des Betrachters und einer weiteren manieristischen Relativierung des Künstlers einen wichtigen Wandel im Verständnis von ‚Bild‘. Das Bild ist nicht mehr trennbar von den Bildfindungsprozessen, die Gestalt ist immer auch Gestalt der Regeln seiner Hervorbringung, nicht im Sinne der Genesis, sondern als mediale Setzung verstanden.

**„Gestaltung ist ‚Reden‘, nicht ‚Grammatik‘“ –
Visuelle Gestaltung, Kunst,
Gemeinsinn. Bildnerische Kommunikation und künstlerischer
Prozeß im Feld massenmedialer Publizistik**

Aldo Walker leitete – und zwar in engagierter und prägender, ja geradezu verschwenderischer Weise – für etliche Jahre – von 1991 bis 1998 – die *Weiterbildung Visuelle Gestaltung* (WVG) der Schule (heute Hochschule) für Gestaltung in Zürich, nachdem er zuvor schon für einige Jahre als Dozent seine künstlerischen Konzepte in diesem neuen Feld weiterentwickelt und einschneidend transformiert hatte. Das ist eine lange Periode im Leben eines Künstlers, die das übliche Arbeiten zunächst in ganz andere Gefilde führte, neuen Belastungen und qualitativ gewandelten Forderungen aussetzt, zumal in jener angestregten bildungspolitischen Periode, in der es um allerlei Strukturreformen im Hinblick auf Fachhochschulentwicklungen ging.

⁷⁰ Vgl. als rezentestes Beispiel die ebenso konzeptuell komplexe wie sensuell konkret vermittelnde Memorialplastik von Tom Fecht ‚Namen und Steine‘, dokumentiert in: Ulrich Heide/Dietmar Kamper (Hrsg.), *Namen und Steine. Mémoire nomade* – Tom Fecht, Wien/New York 2001; zum Zusammenhang dieses ‚dispersen Memorials‘ für AIDS-Opfer mit der ‚transzendierenden‘ Figur des Ornaments vgl. mein Nachwort zu diesem Band unter dem Titel ‚Körper – Bilder – Medien‘.

Diese Aufgabe hat Aldo Walker auf Jahre hinaus intensiv beschäftigt. Von außen mag das so aussehen, als ob er seine Kunst demgegenüber zurückgestellt habe, zumal erst wieder Mitte der 90er Jahre größere Arbeiten, feste Installationen und künstlerische Ausgestaltungen teilweise realisiert (Luzern, Kantonales Archiv, Gesamtgestaltung der Publikumsräume, 1994), teilweise vorgesehen und in ersten Konzepten unter Einrechnung längerer Entwicklungsfristen vorbereitet wurden. Aber das trifft die Sache nicht, hat Aldo Walker doch im Berufsfeld der visuellen Gestaltung seine genuinen künstlerischen Interessen stringent weiterverfolgt, die ja ohnehin mit dem Wirkverhältnis von Kunst, Lebenswelt und Kommunikation zu tun hatten und nicht mit einer isolierten Werkbehauptung. Es erwies sich, wie vorab auch genau angenommen, dieses Feld nicht nur als mit seiner Kunst verträglich, sondern als eines, das auf diese wie als erweiterter Grund für die Entwicklung von spezifischen Artikulationsfiguren zu warten schien. Es gab also eine tiefe stoffliche Kohärenz und Homologie der Bereiche, richtete sich die Kunst Walkers doch immer schon auf den Gemeinsinn und die Emphase lebendiger Wirkungs- und Aufnahmebereitschaft durch nicht-kunstspezifisch eingestimmte oder anderweitig einschlägig verformte Rezipienten. In gewisser Weise diente das Feld der ‚Weiterbildung visuelle Gestaltung‘ der experimentierenden Überprüfung, Modifikation und Ausweitung der rhetorischen Grundierung der Bilder, die ihn auch in seiner Kunst beschäftigten. Sein Konzept war weit genug, um dieses Neue zu umfassen. Es wäre demnach auch irreführend, man würde, wie bei anderen Künstlerinnen und Künstlern – zum Beispiel Charlotte Posenenske⁷¹ – sagen, daß der andere Kontext die Weiterführung der Motive der Kunst mit anderen Mitteln sei oder, konträr, aber ebenso einseitig und undialektisch, der Wechsel einen ohnehin längst intendierten Bruch mit der Kunst bloß exekutierte, also Erschöpfung, Abneigung, Abkehr indiziere. Man muß es sich im Falle Walkers eher so vorstellen, daß, was sich in der Relation zwischen Bild und Betrachter abspielt, nun im Geflecht Produzent-Bild-Wirkung vorab und erheblich erweitert untersucht werden soll und stetig zu bedenken ist.

Die künstlerische Insistenz auf den *Tropen*, den Gemeinplätzen und den gemeinen Bildern fand ein weiteres, anders grundiertes, deutliches, empirisch klares Feld vor. Das hat Aldo Walker immer und entschieden auch und gerade künstlerisch interessiert. Die Leitung der Weiterbildung betrieb er, wie bereits gesagt, umsichtig und mit großem Aufwand, wie alles, was er in seinem Berufsleben gemacht hat. Aber diese organisatorische, betreuende, institutionelle Seite vermochte verständlicherweise zur Verfeinerung der künstlerischen Erfahrung nichts beizutragen. Ganz im Unterschied zur Zusammenarbeit mit jüngeren Menschen, die, auf der Basis einer Ausbildung und Berufstätigkeit, sich in diesen drei bis vier Jahren Weiterbildung dem Prozeß eines intensiven Reflektierens der

⁷¹ Vgl. Jean-Christophe Ammann/Burkhard Brunn/Hans Ulrich Reck, Charlotte Posenenske, (Monographie Museum für moderne Kunst), Frankfurt 1990.

Bildproduktion, -vermittlung und -rhetorik widmen konnten und von denen Aldo Walker Neues zu erfahren außerordentlich interessiert, bereit und jederzeit offen war. Die generationsspezifische Lebendigkeit im Umgang mit Bildern auf der Basis einer intensivierten Mediatisierung der Imagination – das schien ihm das Wertvolle eines Austausches, bei dem im übrigen den Beteiligten immer klar war, daß ‚Reflexion‘, ‚rhetorische Kritik‘, ‚Theorie der Bilder‘ etc. nur auf der Basis eigener poetischer Formulierungen erfolgreich werden konnten.

Genau in diesem Kraftfeld war angelegt, was als Diplomprojekt des Ausbildungsjahres 1991/92 zugleich im anspruchsvollen Jahresprogramm des Museums für Gestaltung Zürich als Wander-Ausstellung mit Katalogveröffentlichung als wichtiges Unternehmen firmierte. Man muß dazu wissen, daß es sich nicht um eine in das Museum hineingeschobene schulische Selbstdarstellung handelte (die genau sich viele konventionelle und altgediente Dozenten wünschten), sondern um eine veritable, autonome Museumsausstellung auf demselben Niveau wie die gesamte übrige Programmierung des Museums in der damaligen Epoche. Die Direktion des Museums hatte sich seit einigen Jahren ausbedungen, zuweilen einzelne Ausbildungs- und Tätigkeitsbereiche der Schule für Gestaltung in Ausstellungen zu präsentieren (z.Bsp. die Textilklassse, die Fachklasse für wissenschaftliches Zeichnen), jedoch immer so, daß sich eine autonome Thematik ergab, die dem Ausstellungsprofil und den üblichen höchsten Ansprüchen der damaligen Jahre zu genügen vermochte. Das Thema war zwar das Experimentierfeld einer Ausbildung, aber gewiß nicht das, was dort kurrente Empirie war und schon gar nicht diejenige, die den Selbstlauf einer Institution über die Maßen antrieb und entsprechend viele Energien absorbierte.

Es handelte sich bei der WVG (*Weiterbildung Visuelle Gestaltung*) um einen Zweig, der als erster der Schule für Gestaltung Zürich ausdrücklich auf ein Hochschulniveau zielte: Gestalterische Reflexion der Gestaltung in allen Ausprägungen und Zusammenhängen mithilfe der avanciertesten Theorie-Aneignungen und poetischen Produktionen, vom Experiment bis zur Realisierung. Ziel: Mediale Selbstkritik der Künste und Gestaltung, insbesondere des Zusammenhangs von indirekter (also zumindest partiell bildautonomer) Kommunikation, Lebenswelt, Bildrhetorik und Kunst. Walker verstand sein enormes Engagement für eine veritable Weiterbildung, die Berufsleute auf ein Niveau hochschulspezifischer Reflexion – immer zugleich mittels poetischen Produkten und ihrer explizit variierenden Theoretisierung – und damit über den Berufsstandard der in der Schweiz hochentwickelten Grafik hinaus zu führen, immer noch als erweitertes künstlerisches Experiment in konzeptueller Hinsicht, nämlich ein Experimentieren mit weiteren Parametern im reichhaltigen Beziehungsgeflecht zwischen Bildern/Produkten und Rezipienten/Nutzern.

So wurde die Ausstellung, wie gesagt nicht in formeller Weise in Auftrag gegeben vom Museum für Gestaltung, angetrieben durch eine Experten- und Beratergruppe, die ein Rechercheprogramm formulierte, durch welches, in vertiefenden Tutoraten und exklusiver Zusammenarbeit eines Recherche-Trainers und

einer Studentin, eines Studenten, Arbeiten des Abschlußjahres exemplarisch gültige Formulierungen entwickeln sollten, die dann den Kern von Katalog und Ausstellung auszumachen vermöchten. Es sollte eine beispielgebende Poetik und theoretische Explikation der Recherchen in avancierten Feldern dargeboten werden. Deren Formulierung eröffnet einen präzisen Einblick in diese Arbeit, die sich weit jenseits der modernistischen Stilüberlegungen oder der üblichen Ästhetik-Konzepte einer graphisch konformierten Gestaltungsdoktrin ansiedelte. Themen, in die die Experten aufwendig einführten, waren unter anderem und beispielsweise: Intensivierung der Bildpräsenz; Sensationssteigerung der Rezeptionsfähigkeit; Zufälligkeit von Stilattitüden; Innovation und Rhetorik; gesteigerte Artifizialität; ästhetische Reiz-Simulation als Spiel in der Katastrophenkultur; Technisierung der Imagination; Vereinheitlichung der Alltagskulturen; Banalität des Schönen; Zerstörung des Symbolischen, Triumph der Signale; das vermessene Paradies; Unersättlichkeit des Sehens; Hyper-Ritualisierung von Attitüden; Ironisierung des Normativen; Zersetzung des Kreativen durch Wahrnehmung; Unbezwingbarkeit des Scheins; Rhetoriken der Überredung; Verklärung des Gewöhnlichen; Trivialität der Archive; der diskrete Charme des Triumphes der Idee über die Bilder. Initial wurden diese Motive und Themen umgearbeitet in die ausführliche Benennung und Beschreibung von Feldern der Recherche unter den Titeln: 1. Elite und Massenkultur; 2. Darstellung und Neigung (Mimikry und Empathie); 3. Querschläger; 4. Attraktivität als internationale Währung der Gegenwart; 5. Innovationsverschleiß; 6. Kreativitätsbehauptung/Dialogik/Erwartungshorizonte; 7. Einschaltquoten; 8. Subjektivismus/vehemente Selbstbehauptung/Individualität; 9. Eigenlähmungen/Schmerzgrenzen; 10. Realismusansprüche, Realitätsbehauptungen; 11. Anmutungsüberwältigungen.⁷²

Aus solchem Repertoire mußten Motive ausgewählt, fokussiert, modelliert, intensiviert werden. Ein Korpus wurde entwickelt, eine subtile Methodologie des Arbeitens, Entwerfens, Überprüfens in intensiver Betreuung. Fünf Lehrkräfte arbeiteten mit fünf Studierenden zusammen an den Recherchen und Umsetzungen. Diese wurden fortlaufend präzisiert, verfeinert, angepaßt und konkretisiert, nachdem Aussagen in den vorgegeben, oben erwähnten neuralgischen Feldern insgesamt, d.h. in Querverbindungen erarbeitet wurden, um die eigene Thematik zu sichern, zu prüfen, abzugrenzen. Bei den fünf Diplomandinnen und tutoriellen Arbeitsteams kristallisierten sich zunehmend folgende Themen heraus: Originalität und Stereotypie visueller Bildpublizistik und ihrer emblematischen Vorläufer; Euphorie/Unmittelbarkeit/Ironie; Innovation und Innovationsverschleiß; Mimesis und Empathie; Modernismus, Kritik, Medialität. Aldo Walkers Formulierung seines Beitrags im Feld der Innovationserforschung war früh gefunden.

⁷² Vgl. Hans Ulrich Reck, Euphorie und Elend: Arbeitsfelder/Recherchethemen. Konzeptuelle Vorgaben und redaktionelle Synthesen vom Juli 1991, unveröff. Typoskript, 12 Seiten; eingeleitet wurde diese Grundierung durch: Hans Ulrich Reck, Berufsfeld visuelle Gestaltung: Euphorie und Elend. Forschungsprogramm, Juli 1991, unveröff. Typoskript, 3 Seiten.

Sie lautete schon zu Beginn so, wie am Ende, im Katalog, und ermöglichte eine klare Rückkoppelung der Absichten an den Prozeß: Intuition und Innovation.

Es ist hier nicht der Ort, dieses beispielgebende, maßstabsetzende und letztlich wohl doch scheiternde Unternehmen in allen Einzelheiten zu schildern und hinsichtlich der Voraussetzungen und Folgen zu besprechen. Es möge generell der Hinweis genügen, daß es um reale Reflexion und nicht um dokumentierende Selbstdarstellung ging und daß mit ausgefeilten Mitteln Ausstellung wie Katalog auf mehreren Stufen realisiert worden sind, wenn auch – wenig verwunderlich – keineswegs mit der erwünschten Resonanz in das erweiterte Berufsfeld hinein. Einige weitere Aspekte sollen hier aber deshalb – neben der Befriedigung des dokumentarischen Interesses – genannt und zuweilen auch ausführlicher beschrieben werden, weil sie in engstem Zusammenhang mit Aldo Walkes medienphilosophischer Auffassung von Kunst stehen.

Die ersten Vorbereitungen zum, informell früh schon so benannten, Vorhaben ‚Euphorie und Elend‘ datierten vom Herbst 1990, seine Wurzeln reichen aber weiter zurück und beziehen sich auf die 10-jährige Gesamtentwicklung der WVG (*Weiterbildung Visuelle Gestaltung*). Untersuchungen und weit ausgreifende Recherchen zu Bildrhetorik, Intentionalität der Gestaltung, Kommunikation, Massenmedien und technisierter Lebenswelt sollten unternommen, also das gesamte Geflecht der Bedingungen eines ‚Berufsbildes Visuelle Gestaltung‘ aufgearbeitet werden, um notorische Schwächen im gestalterischen Selbstverständnis zwischen Schule und Praxis zu klären und möglichst auch zu beheben. Ein Gesamt-Konzept wurde entwickelt, das eine genaue Phrasierung von Recherchen, Umsetzungsphasen, Realisierungen der Katalog- und Ausstellungsbeiträge festlegte, zumal es um die Realisierung ungewöhnlicher Arbeiten und Formen ging und gesonderte Mittel für die Realisierung einer museumstauglichen Ausstellung unbeschten des schulischen Kontextes zu organisieren waren. Im März 1991 begann die Redaktionsgruppe – Aldo Walker, Hans Ulrich Reck, Martin Heller – mit der Arbeit. Zwar stand fest, eine Ausstellung und einen Katalog für ein nicht gut genug definiertes Berufsbild zu realisieren. Was zu untersuchen sei, ergab sich aber erst aus der Durcharbeitung der gesamten Rhetorik des Feldes, der Regeln und Konventionen, der Konflikte zwischen formalisiertem Habitus und dem Anspruch an Autonomie. Und dies in enger Zusammenarbeit mit Studierenden, d.h. einer durch ganz andere Sehfähigkeiten geprägten Generation. Formalisiert wurde das Zusammenspiel von Schule und Museum in folgender Weise: Ein Auftrag erging vom Museum an die Weiterbildungs-klasse, nachdem deren Leitung den Beizug unabhängiger externer Kräfte mit entsprechender Erfahrung angeregt hatte. Keine bloße Ausstellung der dann vorliegenden Abschlußarbeiten oder eine schiere Dokumentation war anzustreben, sondern die Gestaltung von Ausstellung und Katalog, Plakat und Einladungskarte als gewissermaßen professionelle Dienstleistung im Auftrag einer Institution zu bewältigen, die im übrigen solche Ausstellungen nicht als Durchlaufpflichten schulischen Vorzeigebedarfs begriffen, sondern in das eigene Programm der Untersuchung neural-

gischer Tendenzen gegenwärtiger Kulturentwicklung eingegliedert hatte. Das Ziel war also eine qualitative, inhaltliche Vorgabe, die dem schulischen Leben ermöglichte, was nahezu immer fehlt und durch allerhand Simulationsbeteuerungen ersetzt wird: Eine reale Arbeitssituation, die fördert, was sonst immer auf ein Außerhalb oder Später, eine sogenannte Praxis und das Phantom der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ verschoben wird.

Die Phase der intensiven Ausarbeitung in den Arbeitsteams fiel in das Wintersemester 1991/2. Martin Heller und Hans Ulrich Reck führten am 16. und 17. September 1991 in das eigentliche Forschungsprojekt ein, stellten Materialfelder und Methoden, Erwartungen und Verfahrensweisen, Ziele und Kooperationsformen vor. Wesentliches Ziel der Semesterarbeit in der ersten Hälfte des Diplomjahres, also im Wintersemester 1991/2 war eine ästhetische Erkenntnisgewinnung als Grundlage für die gestalterische Umsetzung der Recherchen und Realisierung von Katalog und Ausstellung im Sommersemester 1992 als der eigentlichen Diplomarbeit. Die szenisch vergegenwärtigten Brennpunkte leiteten die Wahl eines Themas durch die Studierenden an. Um in intensivem Dialog dem nachzuspüren, was gestalterische Dogmen, habituelle und situative Überzeugungen (Bricolage, Improvisation, Sich-Durchwursteln) und der entsprechende *common-sense* über Berufsbild und Ausbildungsroutine noch nicht entdeckt hatten, um also der Hoffnung auf außergewöhnliche Erfahrungen gerecht zu werden, wurde der Erarbeitungsprozeß mit entsprechend außergewöhnlichen Mitteln ausgestattet. Die Diplomanden und eigentlichen Akteure waren: Ursula Deiss, Andrea Fischer, Roland Hersche, Jürg Huber, Thomas Wolfram. Zusammen mit einem Tutor/persönlichen Begleiter (es waren dies für Ursula Deiss: Aldo Walker, für Andrea Fischer: André Vladimir Heiz, für Roland Hersche: Birgit Kempker, für Jürg Huber: Hans Ulrich Reck, für Thomas Wolfram: Jürg Huber) wurden das Arbeitsfeld problematisiert, Methoden und Thesen überprüft, neue Aspekte über die bisherigen Fragen hinaus gewonnen, insgesamt die Diplomarbeit von den Recherchen bis zur Kataloggestaltung und Ausstellung begleitet und für jede Phase, aber immer auch die substantiierenden Gründe und Folgerungen in Kommentaren und Koreferierungen, Programmbewertungen und -modifikationen analysiert und positioniert. Schnell wurde klar, daß mit der traditionellen und selbstgefälligen, modernistisch kanonisierten Auffassung vom Vorsprung des Gestalters vor den Untugenden, Defiziten und ästhetischen Wert-Beschädigungen der sogenannten Massenkultur heute keine Analyse der visuellen Wirklichkeit zu leisten, keine kooperative Kommunikation mit durch Massenmedien ganz anderen Ausmaßes und Zuschnitts geprägten Studierenden mehr einzurichten war.

Das Katalogkonzept wurde entwickelt von André Vladimir Heiz, Martin Heller, Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, die Kataloggrafik oblag Remo Bachmann und R. Fischbacher. Der Katalog erschien unter dem Titel ‚Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung‘ als Wegleitung Nr. 385 (ISBN 3-907065-454-X) und Publikation der Höheren Schule für Gestaltung im Verlag des Museums für Ge-

staltung Zürich. Die Ausstellung ging auf Wanderschaft, nachdem sie im Museum für Gestaltung in Zürich inauguriert wurde und dort vom 1. bis 26. Juli 1992 zu sehen war. Es entstand keine Jubiläums-Schau, erst recht keine Propaganda für ein eben gefestigtes, innovativ postuliertes Selbstverständnis. Dargeboten wurde die Auffächerung eines avancierten Konzeptes, das die Kommunikation zwischen Studierenden und Lehrenden, Ideenträgern und Kommentatoren, institutionellen und außerinstitutionellen Gestaltungskräften wenigstens partiell zu verändern vermochte. An die Stelle der kanonischen Gewißheiten trat ein wesentlicher programmatischer Anspruch zur Begründung jeder avancierten Ausbildung: Daß die Lehre selber als Lernen und nicht als Vermittlung gestalterisch zum Tragen komme. So gerieten, wenigstens auf Zeit, die intrikaten und hinterhältigen Wendungen der aktuellen visuellen Kultur, die auf teilweise atemberaubende Weise übertriebene Formalisierungen mit theologischen Spitzfindigkeit für raffiniert ausgereizte Banalitäten verbindet, in einen geschärften Blick. Immerhin der Anfang einer Analyse auf erweiterter Skala war gemacht. Über ein stabiles Vokabular der wie immer endzeitlich, gar heilsgeschichtlich beanspruchten Auflösung von Mißständen verfügt heute wie damals ohnehin niemand. Um den Anspruch zugleich elementarer wie fortgeschrittener Redlichkeit ging es in den bildrhetorischen Untersuchungen gemäß der leitenden Absicht, Mittel zu gewinnen, die gewichtige Ungleichzeitigkeit zwischen dem Horizont der Institutionen und den sogenannten ‚wirklichen Realitäten‘ auszuhalten und zu bearbeiten. Die Kraft der Illusionen wirksam werden zu lassen, ohne die unvermeidlichen Kränkungen durch erzwungene wie zugleich bereitwillig akzeptierte Einsicht in (Versuchungen zu) Selbsttäuschungen und Selbstüberlistungen zu leugnen oder umgehen zu wollen – das könnte im Zeichen des Ungleichzeitigen, also auch des Heterogenen eine Programmformulierung des Unternehmens ‚Euphorie und Elend‘ im nachhinein nicht unpassend abgeben.

Aldo Walker resümierte die redaktionelle, poetische, reflexiv-kritische Auswertung dessen, was er als Tutor zusammen mit Ursula Deiss erarbeitete, wie bereits erwähnt, unter dem Titel ‚Innovation und Intuition‘. Er pointierte seine ausgreifenden Überzeugungen entlang der sophistischen Trias des Gorgias von der Unmöglichkeit des Existierens, des Erkennens und des Mitteilens. Ich vereinfache den komplexen Argumentationsgang Walkers und paraphrasiere, um Einblick zu geben in die für Walker typische Verbindung der visuellen Kommunikation mit Bildrhetorik und künstlerischem Prozeß⁷³, nachfolgend nur das Grundsätzliche, ergänze es mit Zitaten, die auch Einblick in einen Duktus des Denkens und Formulierens geben können, wie sie für Aldo Walker typisch sind. Es geht ihm um die Widerlegung der selbstverständlichen, eingeschliffenen Auffassung, daß der gestalterische Akt autonom sei und aus sich heraus, intentional, Innovation anstreben könne und müsse. Aber die Gegebenheit des Willens zum

⁷³ Vgl. dazu den für Aldo Walker wichtigsten Bezugspunkt: Thomas Buchheim, *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg 1986, hier bes. S. 19ff., 82ff.

Sinn, der lebensweltlichen Evidenz, des Aktes der Formulierung eines gestalterischen Objektes sei nur eine Ausprägung der Funktionalität der ‚Dinge‘ (und der zum Objekt eines Gebrauchs aufbereiteten Sachverhalte). Bisherige Gestaltung produziere nur ‚-ismen‘, konventionalisiere das Strukturelle nach zeitbezogenen, unbedachten und unbemerkten Aspekten und Motiven. „Aber statt weiterhin nach erhabenen Beweisen und Belegen für ihre (=der Gestaltung, H.U.R.) Entelechie oder andere Subjektionen zu suchen, müssten wir eigentlich die disperse Beschaffenheit von Gestaltung anerkennen.“⁷⁴ Es geht hierin um das Unvergleichliche, das Inkommensurable. Deshalb gibt es keine einheitliche Poetik und Theorie, sondern nur sukzessiv angeordnete Dispositionen zur Untersuchung aspektueller Zustände und Verknüpfungen in den Poetiken, Diskursen und zwischen ihnen. Sucht jedes individuelle Bewußtsein Bedeutung hier und dort, so findet es ihn immer wieder, kraft der eigentümlich unbezwingbaren Intention nach Sinn, in sich selbst. Gestaltung erweist sich demnach als Funktionalisierung bestimmter Aspekte in der Regulierung der Beziehungen zwischen Betrachter und Bild, Rezipienten und Objekt/Medium der Gestaltung. „Substantiell und auch diskursiv, so lässt sich folgern, ist die Gestaltungsintention demnach weder in ihrem faktischen Da-Sein noch in unserer subjektiven Erfahrung, sondern allein im vermittelnden Sinn-Kontext. Und spezifischer Inhalt von Gestaltung ist schliesslich bloss die absolute Möglichkeit von Gestaltetem und nicht das Gestaltete [...] Einschlägig bedeutsam, soziabel und schliesslich kritikfähig wird das Gestaltete erst in seiner Kontextualisierung durch eine Gestaltungsintention selbst.“⁷⁵ Hier ist das Programm einer Bildrhetorik als der Generierung von kontextwirksamen Artefakten ohne vorgängige konventionelle, analytische oder antizipatorische Festlegung des Neuen im Kern formuliert. Der fluktuierende Sinn, der nicht von einem Subjekt oder als in sich ruhendes Zeichen der Gestaltung festgeschrieben wird, charakterisiert diese Kraft zur indirekten Kommunikation, die ein genuines künstlerisches Verfahren sein kann, das zur visuellen Gestaltung oder Kommunikation dann wird, wenn es den Fundus der Zeichen in den Gemeinplätzen und nicht im esoterischen Subjekt oder der Hermetik des subjektiv Gefühlten sucht. Ein Beispiel eines anderen Bereichs sei zur Verdeutlichung hier genannt: Alle große Dichtung – in Wort und Bild – wäre immer dann realismusfähig, wenn sie nicht dem Kapriziösen der Gestaltungsabsicht oder der formalistischen Anordnung der Zeichen entspringt, sondern einer gesättigten Wirklichkeitserfahrung, die sich einen noch unbekannten Ausdruck sucht – wie beispielsweise in der Dichtung von Arthur Rimbaud, deren Erneuerungskraft keinem formalen Kalkül geschuldet ist, sondern dem lebendigen und singulären Er-

⁷⁴ Aldo Walker, *Innovation und Intuition*, in: *Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung*, Verlag des Museums für Gestaltung Zürich 1992, S. 86.

⁷⁵ Ebda., S. 87.

fassen einer konkreten Wirklichkeit, hier in Gestalt der Pariser Commune von 1871.⁷⁶

Gestaltung hat aus sich heraus diese Fähigkeit und Notwendigkeit zu beweisen. Das geht nur, wenn sie den konstruktiven Zwängen des Heterogenen und Lebensbezogenen gerecht wird. Gestaltung wie ihre Intention sind immer relational und deshalb, linguistisch formuliert, mit der Struktur von Kommunikation vergleichbar. Es ist nämlich trotz aller Generalisierungsbehauptung, besonders durch eine universalpragmatische Sprachdoktrin, nicht so, daß der Sinn einheitlich wäre oder seine Verschiedenartigkeit immer nur unterschiedliche Mentalitäten und nicht auch auseinanderfallende semantische Objekte bezeichne. Er kann ja synonym oder homonym wirken in beide Richtungen: Sich selbst und die Rezipienten, Autoren und Subjekte. Nur wenn man diese fließende Relationierung durch Aufforderungen einer je aktuellen Pointierung von Gestaltung, ihrer Absicht, Wirkung, Gebrauchsweise und Objekte, überhöht und sie dem Dispersen zu entreißen trachtet, indem man sie einer Unbedingtheit oder Matrix einschreibt, entstehen die üblichen Verirrungen und Suggestionen: Das Sublime, das Schöne, der Sinn. Realismus, Subjektivismus, Ästhetizismus, Formalismus sind dann weniger Ausdruckskategorien als vielmehr Epiphänomene und Kompensationsfiguren einer wild wuchernden, ungezügelter und unfäßbaren (ungeordneten, dispersen) Realität nicht mehr kategorisierbarer Gestaltungsvorgänge. Nach Walker sind deshalb die Intention auf Innovativität wie diese selbst nicht Kennzeichen von Gestaltung, sondern Produkte eines Prozesses, die sich ganz im nebenbei ergeben und die weder eine strukturelle noch eine paradigmatische Erörterung verdienen. „Die Intention der permanenten Steigerung und Superlative verkennt die Funktion und Praxis von Gestaltung allemal und fundamental. Die Gestaltung ist ein pragmatischer Anlass. Das heißt andererseits aber nicht, dass darin sich auch ihre Wesenheit erschöpft, sondern dass sich die Gestaltungsintention ihrer kommunikativen Essentialität bewusst sein muss und dort ihr Handeln begründet [...] Klar wird jetzt: Gestaltung ist ‚Reden‘, nicht ‚Grammatik‘; ihre Beschaffenheit vermittelt öffentliche Betreffnisse und nicht sich selbst. [...] Die Akte ihrer Wirklichkeit sind aber der individuellen Intention integral. Eben dort, in der einschlägigen Auseinandersetzung mit den lebensweltlichen Problemen und deren Vermittlung, findet diese Anlass, Intuition, Furore und Ergebnis.“⁷⁷

Das bezeichnet den Kern einer Auffassung, die Kunst, visuelle Kommunikation und Bildrhetorik nicht mehr sektoriell qualifiziert oder in Code-Hierarchien gliedert. Die Erörterung der Innovations- und Intentionsproblematik beschließt in gewisser Weise das Unternehmen ‚Euphorie und Elend‘, das die wesentlich daran Beteiligten und dafür Verantwortlichen in retrospektiver Bilanzierung

⁷⁶ Vgl. dazu Karlheinz Barck, Rimbauds unbedingte Modernität, in: ders. (Hrsg.), Arthur Rimbaud. Mein traurig Herz voll Tabaksaft. Gedichte, Leipzig 2003, S. 177ff.

⁷⁷ Aldo Walker, Innovation und Intuition, in: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Verlag des Museums für Gestaltung Zürich 1992, S. 88.

immerhin für einen diskutablen und exemplarischen Beitrag halten durften – trotz aller Kritik und des immer an intensives Arbeiten solchen Typs sich anschließenden Gefühls der Unentschiedenheit und eines allzu sehr den Furor des Gewöhnlichen herbeirufenden Versagens. Immerhin war die Kooperation zwischen singulären Entitäten mustergültig und belegte das, was Aldo Walker unter Sittlichkeit kunsttheoretisch verstand – und bei ihm indiziert dieser Begriff immer und ausschließlich eine Theorie der Künste im Rahmen der Lebenswelt, niemals eine Moral oder Ethik als ein weiteres Glied, das neben die Kunst eigenständig treten könnte –: Der eigenen Überzeugung nach insistenter Prüfung ihrer Absichten, Grundlagen und Dynamik eine klare Kontur zu verschaffen, auf deren Basis die Kommunikation jeweils aus der Sicht des Anderen möglich wurde, weil sich die Intentionen vergegenständlichen ließen. Das bedingt Singularität wie umgekehrt, daß der Subjektivismus einem Verfahren der Prüfung und Reibung durch das Reale unterzogen wird. Das wurde beispielhaft belegt durch den Beitrag der Redaktionsgruppe zur Ausstellung ‚Euphorie und Elend‘, der mit heterogen und individuell versammelten Bild- und Text-Einheiten (Fragmenten, Montagen) aufwartete – jeder trug ohne vorgängige Abstimmung zwanzig Sätze und zwanzig Bilder bei, die auf kleinen Karten reproduziert und in aleatorischer Reihenfolge auf Sichthöhe in einem Kreis nebeneinander angeordnet wurden. Mittels solcher reibungsintensiven Vielfalt wurde überzeugend die Lebendigkeit des Realen unterhalb der ästhetischen Doktrin – insbesondere der am Zürcher Hause über Jahrzehnte modernistisch eingeschliffenen Habitualisierung der Dogmen – belegt. Außerdem präsentierte die Ausstellung Materialien aus einer zehnjährigen Geschichte des Versuchs einer *Weiterbildung Visuelle Gestaltung*, darauf fokussiertes Referenzmaterial der Gebrauchsgrafik aus der Sicht der Museumskuratoren sowie natürlich die Beiträge der Diplomanden.

Es lohnt sich, um diese für Aldo Walker singulär typische intrinsische, quasi-organische Verbindung von avancierten künstlerischen Experimenten und visueller Kommunikation in ihrer Situierung in der mediatisierten Lebenswelt und Massenkultur besser zu verstehen, noch einmal auf die Ausgangslage und die Beschreibung der ursprünglichen Motive des Unternehmens zurückzukommen. Als wesentlicher Ausgangspunkt wurde in einem detaillierten Szenario Aldo Walkers im Januar 1991 die voraussetzungslose und mittels Gliederung in kleine Teams nach Vorgabe eines redaktionell erarbeiteten Katalogs intensiv durchzuführende Prüfung der ‚Wesenheit, Situation und der Perspektiven von visueller Gestaltung‘ festgelegt – einschränkungslos, generell und im Zusammenhang aller einwirkenden Faktoren und Aspekte. In einem Memorandum vom 2. Januar 1991 formulierte Walker das in Gesprächen mit Absolventen, Kunden, öffentlichen Exponenten regelmäßig mehr durchschlagende denn nur aufscheinende Ungenügen in der breiteren Vermittlung des höheren Gestaltertrainings. Ein lädiertes Selbstbewußtsein der Akteure treffe sich unheilvoll mit einem Unverständnis der Öffentlichkeit bezüglich der Unterscheidungen zwischen dem bisherigen normalen Grafiker und dem exzeptionellen visuellen Gestalter. Es werde

weder gegen innen noch gegen außen sichtbar, daß die programmatische Ausrichtung der WVG (*Weiterbildung Visuelle Gestaltung*) anderes im Blick habe als die herkömmliche Grafik. Den Absolventen der WVG mangle es außerdem an der Fähigkeit zur Team-Arbeit. Man muß deutlich darauf hinweisen: Es handelt sich hier um eine Positionierung, die vor dem Geschwätz vom sogenannten ‚Service-Design‘ stattfand, das spätestens seit Mitte der 90er Jahre als eine Art Kunst ritueller und willfähriger Selbstüberlistung der Rezipienten unter Anleitung ausgebuffter soziokultureller Animateure zu sehen ist, die sich vor allem durch ihre Selbstüberzeugtheit auszeichnen, mit der sie die funktionalen Defizite einer zutiefst unvollkommenen Welt in eine Theologie des Erfahrungsgewinns durch standardisierte Gebrauchspräntationen ummünzen.

Zum Unverständnis der Öffentlichkeit, Interessenten und Auftraggeber bezüglich der Person eines weitergebildeten visuellen Gestalters im Unterschied zum bisherigen Gebrauchsgrafiker kam also nach Walkers Sondierung ein ebenso typischer wie gravierender Mangel an Teamfähigkeit hinzu, was natürlich umstandslos auch als künstlerisches Problem gelten mußte. Insofern sollten Ausstellung und Katalog auch einer pragmatischen Verbesserung der Information gegenüber der Berufsöffentlichkeit dienen. Ob das ausreichend gelungen ist, vermag keiner der Beteiligten zu belegen – nachhaltig jedenfalls war die Wirkung nicht. Gewiß hingegen bleibt die methodische Begründung, prozessuale Gliederung und methodologische Rückkoppelung einer eigentlichen Forschungsanlage dieses Projektes und die spezifische Zusammenarbeit in den Teams eine anspruchsvolle und singuläre Anstrengung, zumal in der Phase einer Schule für Gestaltung, die sich noch nicht demonstrativ höhere Weihen mittels Paradigmeninnovationsbehauptungen mit dem Ziel auf die Fahnen geschrieben hat, die angeordnete politische Umwandlung der bisherigen Berufs- in europafähige Fachhochschulen wenigstens nominalistisch zu behaupten, wenn es denn dafür noch keine evidenten Inhalte auszuweisen gibt.

Die leicht zu stellende Frage, ob visuelle Gestaltung ein eigenständiges System und essentiell besonderes sei im Unterschied zu anderem bildnerischen Gestalten, ist nicht leicht zu beantworten. Aldo Walker hat sie immer wieder gestellt, obwohl es allemal bequemer und entlastender wäre, sie zugunsten einer bloß klimatischen Befindlichkeit und eines ritualisierten Habitus der Indifferenz gegen theoretische Kritik an den Aporien der ästhetischen Begründung von Gestaltung zurückzustellen. Walker hat scharf gesehen, daß gerade in den ästhetisch avancierteren Empfindungen des Gestaltungssystems sich die Befindlichkeit ätherisch und hilflos durchsetzt. Und zwar stets auf dem Hintergrund einer massiven Ideologie von Wirklichkeitsverachtung. Wirklichkeit erscheint spätestens im modernistischen Gestaltungs- und Ästhetikdiskurs als defizitär, niedrig, abfallend, prinzipiell unzureichend. Wenn sich Gestaltung aber als autonomes, unabhängiges System darüber erhebt, dann schreibt sie sich selber die Ohnmacht ein, die sie nicht mehr durch eine Syntax oder einen Stil, ein Ensemble von Praktiken bewältigen kann. Wirklichkeit wird dann aus dem System abgezogen, das

sich selbstreferentiell behaupten will. Gerade der ästhetische Diskurs des Modernismus hat längst diesen Punkt erreicht: Sein Antlitz in Grafik und Typographie und allen weiteren Anwendungsmedien präsentiert sich sehr elaboriert, gehaltvoll, stilvoll, aber eben ohne Bezug zur Lebendigkeit des aktuellen Fragens. Er ist längst gänzlich abhängig von der dogmatisch genauen Reproduzierbarkeit des korrekten Stils. Das Berufsfeld war definiert durch explizite und implizite Normen, die es kanonisch einzuhalten galt, wenn man der kulturellen Adelung durch bestimmte Prädikate nicht verlustig gehen wollte, in denen sich die Selbstlegitimation des Berufsstandes exakt als Reproduktion der Selbstreferenzialität eines geschlossenen, unveränderlichen Stils ausdrückte.⁷⁸

Dabei ist das Problem der Selbstverblendung gegen diese reproduzierbare Referenz, daß Gestaltung strikt als Ausdruck einer emanzipierten Lebensauffassung behauptet wird und nicht simpel als Stil, der ja jederzeit so oder anders manipuliert werden könnte. In einem weiteren Diskussionsbeitrag zur Entwicklung des Diplomprojektes, zunächst noch unter dem Arbeitstitel ‚Berufsbild Visuelle Gestaltung‘ notierte Aldo Walker für eine Sitzung der Redaktion am 26. März 1991: „Ist es einfach nur Häresie, wenn ich die Realität von Gestaltung schlicht als eine stilistische Ausprägung vermute, die Gestaltung als schieren Ismus? – Partikulär wäre visuelle Gestaltung dergestalt dann lediglich in dem Sinne, dass sie sich in einem reduktionistischen Regress auf eine familiäre Geschichtlichkeit der Formbildungen bestätigt, sich also einzig phänomenologisch identifiziert. Ihre beschworene Einheit und Gemeinsamkeit wäre dann allerdings der konventionelle Formalismus, und alle gestalterische Mobilität wäre per definitionem formalistisch. Ein beiläufiges Indiz, das für meine Begriffsvermutung spricht, sehe ich in der einschlägigen Literatur, die sich vordringlich mit den gestalterischen Erscheinungen und deren formalen Kohäsionen befasst, während sie die intentionalen Umstände und Regulatoren (die soziokulturelle Situation/Mentalität) und die Rückwirkungen bestenfalls doxographisch und selektiv wachhält. Die Wirklichkeit von Gestaltung als dem regulativen Spiel in einer konventionell determinierten Tradition (Kalkül) schafft aber unmittelbar erkenntnistheoretische Probleme, deren Auswirkungen notwendig mit der Vitalität des Gestalters kollidieren. Denn die gestalterische Souveränität wird ja fundamental beschnitten – nicht nur indem ein jeder Bezug auf die individuelle/subjektivistische Tradition immer schon subversiv (bezüglich des Stils) und deshalb auszugrenzen wäre, sondern auch dadurch, dass der exogene Einbruch in einem selbstreferentiellen System stets Antinomien zeitigt. Der aktuelle Weg in die Autopoesie – die Kunst der Moderne hat ihn zu ihrem Nachteil beschritten und ist verstummt – ist ein Gang ins Niemandsland: er führt die visuelle Gestaltung in die Glossola-

⁷⁸ Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Durch Ästhetisierung ausgeschaltete Welt*, in: *Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung*, Verlag des Museums für Gestaltung Zürich 1992; außerdem: ders., *Immer wieder dem Leben hinterher – mit Gestaltungstheorien?*, in: IDZ Berlin/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?*, (Verlag Internationales Design Zentrum), Berlin 1985.

lie. Ohne gleich Sedlmayrs ‚Verlust der Mitte‘ herbeizuschreien, eine Sottise ist solche Ausrichtung allemal, heisst doch das Synonym für ‚visuelle Gestaltung‘ eben ‚visuelle Kommunikation‘. Kommunikation kann Gestaltung nicht sein, wenn sie nur einer immanenten Teleologie folgt. Die Eigengesetzlichkeit führt die Gestaltung destinativ in eine andere Entwicklung als in jene der Gesellschaft, denn deren Axiome sind ephemere. Wo die Gestaltung ihre Eloquenz nurmehr in der formalistischen Relativität findet, da wird ihre Gestaltungskraft im sozial- und geistesgeschichtlichen Feld obsolet. Allein der Hybris der Gestalter entspringt dann der normative Anspruch – wohl ein kapriziöses Erbe der Aufklärung –, der kraft der losen Aktualität eines linearen (formalistischen) Fortschreitens unmittelbar die absolute Avanciertheit behauptet, Avantgarde für wen und für was? [...] Wie verhält es sich bei alledem mit der stets beschworenen Kreativität, oder anders: Wo bleibt die Fruchtbarkeit des kreativen Genius in einem starren Kalkül? Ist der Gestalter nicht domestiziert durch das steife Korsett regulativer Einfalt – umfassender als durch Auftragsbedingungen –, und sind seine Produkte nicht immer schon Déjà-vu, weil extrapoliert? Wieviel mehr wiegt die spontane, intrinsische Formbildung, wie sie in der Betroffenheit des Alltags und den egozentrischen Konventionsbrüchen resultiert – mithin Kreativität per se ist.⁷⁹

In diesem Text-Auszug – notabene eines für den internen Gebrauch einer Vertrauensgruppe geschriebenen Papiers – sind die Motive und Intentionen, Erkenntnisinteressen und Maximen Aldo Walkers klar herausgearbeitet. Als solche begleiten sie das Weitere der hier vorliegenden medienphilosophischen/bildrhetorischen Monographie und sind jederzeit im Gedächtnis zu behalten. Zugleich bezeugen sie auch den wesentlichen Grund meiner Wahl, mich der Kunst Aldo Walkers im angesprochenen medienphilosophischen/bildrhetorischen Interesse und unter Entwicklung spezifisch angepaßter Methode und nicht kunstgeschichtlich oder allgemein bildtheoretisch zu nähern. Die Wahl ist fundiert in langen Jahren intensiver Zusammenarbeit, welche zwar nicht eine eigentliche und schon gar keine bruchlose ‚unité de doctrine‘ erzeugt, aber doch einer soliden Gemeinschaftlichkeit in den Grundlagen und im Denken der Ausführungen den Boden bereitet hat. Dazu gibt es natürlich wie immer Vorgeschichten: Ich kannte Walkers Arbeiten und Ausstellungen seit den 1980er Jahren genau, er las immer wieder Texte von mir. Er und André Vladimir Heiz als Leiter der *Weiterbildung Visuelle Gestaltung* vor Aldo Walker in den 1980er Jahren holten mich, freundlich, insistent und generös für Theorieprojekte und die Diplome der WVG-Ausbildung an ihre Abteilung. Die Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung und Martin Heller bestand da schon etliche Jahre, desgleichen Kooperationen und Beiträge im nicht nach Abteilungen gegliederten Theorieangebot der Schule. Die intensive Zusammenarbeit zwischen Aldo Walker, André

⁷⁹ Aldo Walker, Diplomprojekt WVG ‚Berufsbild Visuelle Gestaltung‘. Diskussionseinleitung Redaktionssitzung vom 28. 3. 1991, Luzern 26. 3. 1991, unpubl. Typoskript, S. 1 f.

Vladimir Heiz und mir im Rahmen von Schule und Museum für Gestaltung Zürich dauerte von 1987 bis 1996. Aldo Walker hat das ihm Wesentliche an den Bezügen in eigener biographischer, wie immer genau und knapp gehaltener Angabe für das Lexikon Schweizer Künstler so formuliert: „Ab 1987 erforscht und lehrt er die Verknüpfung von Theorie und Empirie der indirekten Kommunikation im kollegialen Dialog mit André Vladimir Heiz und Hans Ulrich Reck an der Höheren Schule für Gestaltung in Zürich und leitet seit 1991 den Studienbereich Visual Design.“⁸⁰

Aldo Walkers rhetorische Bildlehre als Theorie von ‚Welt‘ – Etliche epistemologische Grundlegungen zu Kunst und visueller Kommunikation nebst Auszügen aus Aldo Walkers Abhandlung ‚Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik‘

Es gibt unzählige explizite Anknüpfungen Aldo Walkers an Geschichte, Begriffsfelder, Problemkonstellationen und Theorien der Rhetorik, insbesondere ihres antiken Zuschnitts in Gestalt der Resümierung der typenbildenden Doktrinen bei Vitruv und Quintilian. Noch zahlreicher sind jedoch die dicht gewobenen impliziten Verweise und Verwendungen. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß die gesamte Denk- und Artikulationsweise Aldo Walkers sich im Horizont der Problemstellungen und -beschreibungen der Rhetorik bewegen, besonders der antiken. Das gilt für seine Kunst wie die Verbalisierungen, Konzepte, theoretischen Reflexionen, die umfassende mediale Selbstkritik – was bei ihm in keiner Phase und auf keiner Stufe in qualitativ geschiedene Lager, hie Kunst, dort Theorie, unterteilt werden kann.

Wegen der ‚quasi-nonkonformistischen Konventionalisierungskunst‘ des *prepon* – der pragmatischen Angemessenheit – setzt Aldo Walker auf das Typologische, die *Tropen* und Gemeinplätze⁸¹, das Typisierende, nicht die Ausnahme oder das Abweichende. Aber für künstlerische Arbeit ist entscheidend, daß solches nur aus der Singularität der eigenen Erfahrung und Leistung (der je singulären *inventio* und *dispositio* des Künstlers) hervorgehen kann, aber eben immer bezogen auf ein virtuell Allgemeines, und nicht stereotyp auf die bereits abgenutzten *Tropen* der visuellen Kommunikation und der publizistischen Codes der Massenkultur, der Werbung, der technischen Medien, der formierten Informationsgesellschaft, der Gesellschaft des semiotisch standardisierten Spektakels. Von

⁸⁰ Zit. n. Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich und Lausanne (Hrsg.), Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 2, Zürich 1998, S. 1093.

⁸¹ Vgl. dazu Heinrich F. Plett, Rhetorik der Gemeinplätze, in: Thomas Schirren/Gert Ueding (Hrsg.), Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium, Tübingen 2000, S. 323–336.

hier aus ist auch verständlich Aldo Walkers Zorn auf und Verachtung der verrätselnden Expressivität der Kunst, ihrer Hermetismen, Idiosynkrasien und Verschrobenheiten. Epistemisch ist ihm gerade das Spiel mit dem Naheliegenden und Verständlichen wichtig, weil sich in ihm die Möglichkeit des Unproblematischen der Vermittlung mit der förderlichen Einsicht in die Figur des Gestus verbindet, d.h. der Anwesenheit einer Art und Weise, *wie* etwas gegeben ist (und nicht, *was* es sein könnte, was sich einem Individuum als Ausdruck intendiert). Kunst kann dann zu einem bestimmten Bereich lebensweltlichen Spiels werden – klar und angemessen im rhetorisch-poetischen Sinne, nicht im Sinne der Signalverarbeitung eines primitivistisch herabgewirtschafteten Informationsbegriffs. Also einfach in der Äußerung des Interessanten, nicht reduktionistisch in einer standardisierten oder serialisierten Vermittlungsgeste bezüglich undifferenzierter Interessen oder Rezeptionshaltungen.

Es gibt einen Text von Aldo Walker, in dem er in für seine Verhältnisse und Schreibpraxis sehr ausführlicher Weise auf die hier erwähnte rhetorische Grundierung seiner Theorie der Kunst und visuellen Kommunikation, aber auch auf die bildtheoretischen Konsequenzen der sophistischen Anerkennung der Lebenswelt eingeht. Der Text besteht aus einer Reihe von thematischen Unterkapiteln, die in wohl abgestimmter argumentativer Folge angeordnet sind. Der Text trägt weder Titel noch Autorennamen und ist von Aldo Walker nach nicht systematisch benannten Oberkapiteln in folgender Weise numeriert worden: I, 1. 1 bis 1. 20, 2. 1 bis 2. 5, 3. 1 bis 3. 6 (daran anhängend, quasi als Seite 3. 7 eine Kopie mit einer schematischen Listung der Gruppierung rhetorischer Figuren), 4. 1 bis 4. 5, 5. 1 bis 5. 6, insgesamt also 44 Seiten.

Obwohl der Text nicht betitelt oder datiert ist, kann ich genau angeben, worum es sich handelt und zu welchem Zweck der Text verfaßt worden ist. Zeitlich schließt dieser an das Unternehmen ‚Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung‘ (Katalog und Ausstellung, Museum für Gestaltung Zürich, 1. bis 26. Juli 1992) an. Aldo Walker nutzte den Sommer 1992 nach der Eröffnung der Ausstellung und den Semesterbeginn bis Herbst 1992 dazu, die von ihm angekündigte sogenannte ‚interdisziplinäre Theoriewoche‘ der Abteilung *Visuelle Kommunikation* (VK) intensiv vorzubereiten. Die Abteilung *Visuelle Kommunikation* bestand damals aus den *Fachklassen für Grafik* und für *Wissenschaftliches Zeichnen* sowie den *Weiterbildungsklassen Film/Video, Fotografie* und *Visuelle Gestaltung* (letztere anerkannt als Höhere Schule für Gestaltung). Mit der Erarbeitung des theoretischen Materials und der Abfassung des Textes ging es Aldo Walker nicht nur um die Durchführung der fünf Arbeitstage dieser Sonderveranstaltung, sondern er nutzte den Anlaß auch, um das Gespräch zwischen uns zu vertiefen. So zwang er sich aus eigenen Motiven heraus zu einer wie stets für ihn unvermeidlich aufwendigen Niederschrift. Er schrieb langsam und mit vielen Pausen, immer wieder mentale Korrekturen am ganzen Text präventiv vornehmend, jede aktuelle Änderung in Bezug auf das Ganze evaluierend, um jederzeit in der Lage zu sein, einen integralen Text ‚niederzuschreiben‘, was voraussetzt,

daß im Kopf alles ‚Textliche‘ vor der Verschriftlichung fertiggestellt worden ist, ganz analog zu den Bildern. Was im Bildlichen vehement drängende Routine war, war aber im Feld des Textes umständehalber und unvermeidlich durch selbstverordnete Ritualisierungen überlagert, weil er den Anspruch nicht aufgeben konnte, einen in jedem Moment, jeder Zustandsaufnahme kohärenten Text zu schreiben, was aber nur unter Zuhilfenahme langer Pausen gelang, weil das Hauptsächliche wortgenau im Kopf ‚eingezeichnet‘ werden mußte und Schreiben nicht ein Medium der Bewegung der Gedanken war, sondern deren Notation ‚ex post‘⁸². Aldo Walker forderte mich nach Fertigstellung des Textes auf, mich explizit mit diesem Text über die Unterrichtung der Studierenden hinaus zu beschäftigen und ihn meine Einwände und Ergänzungen wissen zu lassen. Die Früchte dieses Tuns haben wir dann im Winter 1992/3 geerntet, uns mündlich wiederholt ausgetauscht und die Themen in alle möglichen Richtungen ausgeweitet – bei ‚Kalterer‘ (die genaue Bezeichnung lautet ‚Kalterersee Auslese‘), einem wegen seiner charaktervollen Mediokrität von uns damals bevorzugten Rotwein und variabel Weiterem – meistens im unvergesslichen, direkt beim Nebenausgang des Hauptbahnhofs Zürich gelegenen Restaurant ‚Vorbahnhof‘, das uns nicht nur wegen seiner Lage gefiel, die ein minutengenaues Erreichen unserer Züge nach Luzern und Basel selbst nach fortgeschrittenem Alkoholgenuß gewährleistete.

Da auf dem Hintergrund einer sich über Jahrzehnte selber organisierenden Geschichte die pädagogische und didaktische, erst recht die inhaltliche Lage an der Schule für Gestaltung in Zürich (aber beileibe nicht nur dort) damals nicht nur für Uneingeweihte die Grenze zum Esoterischen und Hermetischen zuweilen drastisch überschritt, sei hier kurz erläutert, was der Sinn der sogenannten ‚Theoriewochen‘ war, die später, ebenfalls in peripherer Selbstnennung, gar durch einen ‚Theoriepool‘ ergänzt worden sind. In unterschiedlichen Konstellationen wurden, um die starr geschlossene Klassenstruktur von Schule und Höherer Schule für Gestaltung wenigstens und mindestens zwei Mal im Semester zu durchbrechen, sogenannte ‚interdisziplinäre Theoriewochen‘ angeboten. Damals ging es um ein gemeinsames Angebot der Weiterbildungsklasse Fotografie und der Weiterbildungsklasse Visuelle Gestaltung. Die Woche fand vom 19. bis 23. Oktober 1992 für das Hauptstudium der beiden Ausbildungsgänge statt. Fotografische Themen im engeren Sinne wurden ergänzt durch Angebote wie ‚Analyse des Bildereignisses‘ (André V. Heiz) oder ‚Dialektik der Moderne‘ (A. M. Müller). Ich selber war nicht in dieser Sequenz, sondern in einer analogen Woche im vorangehenden August mit der Frage beschäftigt ‚Kann das televisuelle Bild als ‚Bild‘ verstanden, Television als Museum der Aktualität gelesen wer-

⁸² Auch wenn Aldo Walker in einem Brief an mich Ende Februar 1993 diesbezüglich Understatement betrieb, indem er schrieb: „... Methodiktext, den ich zwischenzeitlich immer überarbeiten wollte und doch nie Zeit dazu fand. Er ist so über verschiedene Wochen und Befindlichkeiten direkt in die Maschine geschlagen, bloss als Gedankenstütze für den Unterricht gedacht, unausgeglichen, terminologische Varianten etc.“.

den?'. Die Nähe zur bildrhetorischen Fragestellung liegt hierbei auf der Hand und eben deshalb wollte Aldo Walker meine Erfahrungen und Ergebnisse entlang einer intensiven Diskussion seines Textes nutzen und diskutieren.

Das Thema seiner Wochenveranstaltung im Oktober 1992 lautete ‚Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik‘ und exakt so müßte der Titel seines Textes lauten, wenn es denn einen gäbe, was man auch so verstehen kann, daß, da der Anlaß feststand und den Beteiligten vollkommen klar war, eine explizite Titelnennung einen unnötigen Aufwand bedeutet hätte. Und solches zu vermeiden, hat Aldo Walker immer gerne unternommen.

Wegen der Plastizität und Deutlichkeit des Bezugs zur Rhetorik, Epistemologie und Sprachphilosophie, aber auch wegen der besonderen Pointierung der in seiner Kunst wirksamen Schlüsselthemen und -motive fasse ich Aldo Walkers Argumentationsgang mittels Text-Zitaten und -Auszügen hauptsächlich des ersten, grundlegenden sowie des fünften und letzten, summierenden Teils zusammen. Reformulierungen, Wiederholungen und kreisende explikative wie thetische Festsetzungen nehmen im zweiten bis vierten Teil, in den Kapiteln ‚Konzeption (Disposition)‘, ‚Plastizität der Gestaltung (Anschaulichkeit und Eindringlichkeit)‘, ‚Systematik und Kommunikationsgestaltung‘, ‚Bildschatz und (kulturelle) Identität‘, ‚Logos der Anschaulichkeit‘, besonders aber ‚Lebensweltliche Grundierung der Plastizität‘, ‚Lebensweltliche Grundierung‘ einen gewichtigen Platz ein. Das verwundert nicht, weil es Aldo Walker in jenen Jahren um eine massive Insistenz auf der aktiven Beförderung gesellschaftlich wirksamer Vermittlung von Imagination und Invention, Erfindung und Setzung ging, weshalb er sich im vierten Teil seines Textes auch mit verschiedenen Ebenen des individuellen und kollektiven Gedächtnisses sowie den bildrhetorischen Zugangsweisen zu deren ‚Apparat‘ auseinandersetzt. Er war vom Primat der persuasiven Imagination, Invention, Disposition und Eloquenz überzeugt. Folgerichtig ist auch sein Text als persuasive Rede unter Einbezug etlicher alter rhetorischer Tricks angelegt und arbeitet geradezu konzeptuell mit der gedächtnisstimulierenden Wirkung variierteter Wiederholungen.

Aldo Walkers Argumentationsgang mittels Text-Auszügen im Originalton auf der Objektebene plastisch werden zu lassen, inkorporiert also quasi-empirisch, was in der vorliegenden Monographie auf mehreren Ebenen und hinsichtlich diverser Konsequenzen theoretisch reflektiert wird. Die Bewegung der Gedanken erscheint also ganz im Sinne Walkers als Gestus und nicht nur als Ausdruck. Eine bessere Verdeutlichung der theoretischen Sprechweise als diese Zusammenstellung gibt es nicht, ein vergleichbarer Text, der an anderer Stelle in dieser Monographie referiert wird, ist nur: Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel⁸³.

Der Text Walkers mit dem Titel, wenn er denn, wie gesagt, einen hätte, ‚Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik‘, setzt so an: „Der reflektie-

⁸³ In: *lettres d'images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 4-31.

rende Bezug auf die gemeinsame Lebenswelt eröffnet dem Gestalter apriorisch die kommunikative Wirksamkeit. Die lebensweltliche Verbundenheit, resp. die diesbezügliche Kompetenz, wäre demnach das allererste Fundament für das Selbstverständnis des Gestalters. Die Disziplinierung der extrinsischen Interessen (Subjektion, Ideologismen) im kommunikativen Akt, die Aktivierung der gemeinschaftlichen Welt- und Dingschau und die topische Vergegenständlichung des gemeinsamen Sinnes sind fundamentale Momente tatsächlicher Kommunikation (K. Jaspers: Das Aufgehen der Seele des Einen im Anderen) – der gestalterischen Kreativität und Überzeugungskraft. Der Verknüpfung dieser gestalterischen Modalitäten mit der sozialen Lebenswelt wollen wir uns zugleich forschend und reflektierend zuwenden. Grundsätzlich sind derartige Modalitäten keine Spezifika von Gestaltung (Kunsthaftigkeit); vielmehr sind sie die tragenden Momente einer jeden tatsächlichen Kommunikation (Lebenswelt). Sie repräsentieren also menschliches Vermögen und Selbstbehauptung in einer diskursiven Gesellschaft prinzipiell. Eine Methodik der gestalterischen Modalitäten bedarf also einer hintergründigen Bewusstheit, welche ihre Faktizität in der Lebenswirklichkeit stetig reflektiert.“⁸⁴

Deshalb gehören zur beruflichen Ausbildung des Gestalters die Methodik und Systematik der ‚modalen Momente gestalterischer Kommunikation‘ nicht im Sinne eines Zeichenrepertoires, sondern der Bezugnahme auf lebensweltliche Basis. Die Einsicht, die daraus folgt, bewirkt eine Überwindung des Formalismus. Die methodologische, artifizielle Fähigkeit des Gestalters hat kein Ziel im Selbstzweck, sondern darin, „dass sie vielmehr ein Instrumentarium der gestalterischen Bearbeitung und Versöhnung der streunenden Konnotationen in der lebensweltlichen Problematik (ist).“⁸⁵

Gestaltung ist nicht Deduktion oder eine Art von Programmieren, also Ab-bilden von Algorithmen oder vorab kanonisierten Ordnungsstrukturen auf Wirklichkeit und ‚Welt‘, sondern Bearbeitung von Entgegenstehendem (Komplexitätsprinzip): „Die notorische ‚Kreativität‘ des Gestalters ist ihm nicht schon in und mit seiner Subjektivität per se gegeben (creatio ex nihilo), die trefflichen Einfälle wachsen ihm mit und durch das widerständige Problem zu. [...] im Verschluss ungeregelter Erhabenheit ist tatsächliche Kommunikation unmöglich. [...] Dem Selbstverständnis des Gestalters ist die Subjektivität deshalb nicht von erster Ordnung.“⁸⁶

Der Gestalter ist nur ein Handelnder neben anderen. Die Dynamik seiner Handlungen hängt nicht linear von einer Beschreibung der Ziele des Handelns ab oder von der identisch durchschlagenden Intention der individuellen Zielsetzung, sondern von den unkontrollierbaren, nicht-deterministisch beschreibbaren

⁸⁴ Aldo Walker, (Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik), unpubl. und unbetit. Typoskript, September/Okttober 1992, S. I; stillschweigend wurden in diesem und allen weiteren Zitaten des Textes – wenige – Verschreibungen korrigiert, Auslassungen ergänzt.

⁸⁵ Ebda., S. I.

⁸⁶ Ebda., S. 1. 1.

Konjunkturen und vektoriellen Interferenzen der Handlung und der sich ergebenden Schwerpunkte im Geflecht vieler Teilnehmender (anderer Gestalter, Kritiker, Nutzer, Strategen, anderer Nicht-Gestalter, Nicht-Kritiker etc.). Denn: „Die Lebenswelt als ephemeres Konstrukt flüchtiger Sinnbildung nötigt alle in ihrer Wirklichkeit Mitgestaltenden zur Aktualisierung. Ohne diese ständige gemeinschaftliche Erneuerung der Sinnvermittlung und Sinnaneignung zerfällt die Lebenswelt in eine Vielzahl esoterischer Disziplinaritäten, die sich gegenseitig hermetisch verschliessen, oder wird zum ideellen Wirklichkeitskonstrukt (Gestalterträume), welches der individuellen Erfahrung der Lebenswelt-Wirklichkeit widerspricht. Die Flüchtigkeit (Aktualisierung) der lebensweltlichen Sinngestaltung generiert ihrerseits keine Erkenntnis-Fakten, sondern kognitive Gemeinschaftlichkeit (Sinn-Rahmung), und damit leistet sie mehr als bloss partikuläre Meinungen. Nicht als Wahrheit, sondern als objektive Gemeinsamkeit leitet sie die situationale Sinnstiftung und deren Vermittlung und erschliesst das Wahrscheinliche und das Unmögliche; denn die Lebenswelt enthält ja das Gegebene, das Mögliche und das Andersartige. Lebensweltliche Sinngestaltung ist demnach stets ad hoc und provisorisch. Die Mechanik der Sinnstiftung ist denn auch nicht zu verallgemeinern – zu systematisieren –, sondern situatives Gelingen und deshalb auch von den extrinsisch andrängenden Sinnqualitäten beeinflusst und bedroht.“⁸⁷

Nicht wegen der ‚Optimierung‘ von ‚Kommunikation‘ oder wegen eines Hangs zur Verkomplizierung der Produktwelt durch – wie in den 1970er und 80er Jahren so beliebt – theoretische Legitimationsausgriffe auf alle möglichen, zuweilen auch abwegigen Dimensionen eines ‚unsichtbaren Design‘, auf Regulierungssysteme des Symbolischen und Kulturellen in allerlei systemischen Verzweigungen, ist der Gestalter nicht auf die Herstellung von Produkten beschränkt, sondern aus ganz anderem Grund: „Der kompetente, kommunikativ orientierte Gestalter hat also die Flexionen oder Fluktuationen der gemeinschaftlichen Sinn-Deutung zu erahnen und in reflektierender Intuition in neue, soziale Eindringlichkeiten umzuschaffen. D.h. er gestaltet Eindringlichkeit und nicht Produkte (die Eindringlichkeit gibt dann dem Produkt die Gestalt, die profilierte Erscheinung). Die Rede von der verlorenen und gewonnenen Eindringlichkeit zeigt außerdem, dass wir das kommunikative Geschehen mehr pathisch denn rational erfahren.“⁸⁸

Die Methodologie des Gestaltungsprozesses, sein formales Verfahren bedarf einer ‚situativen Prägung der Strategien‘. Auf strukturierend-abstrahierender Ebene skizziert Aldo Walker dafür vier Felder⁸⁹, die im Prinzip zwar sukzessive aufeinander folgen, aber auch Dimensionen bezeichnen, die in Einzelfällen anders als in der initialen sukzessiven Weise verknüpft werden können; die Felder

⁸⁷ Ebda., S. 1. 2.

⁸⁸ Ebda., S. 1. 3.

⁸⁹ Vgl. ebda., S. 1. 4. f.

stellen zugleich ontologisch unterschiedliche Entschiedenheiten, also handlungsleitende oder regulative Modelle eines selektiven Vorgehens dar:

1. Herstellung von Faktizität, konjekturale Anlage; Aufladen der Dinge mit phänomenaler Eigenpräsenz, Glanz der Wirkung als Lenkung der Rezeption durch Überzeugungskraft;

2. Bestimmende Einordnung der Sinnfakten in die lebensweltlichen Kontexte (Topoi, Rituale etc.);

3. Bestimmende Einordnung der Sinnfakten in idealtypische Überformungen lebensweltlicher Sinngestaltung; idealtypisches Ineinanderfallen von Konnotation und Denotation, Eloquenz und Signifikanz;

4. Paradigmatische Umorientierung; lebensweltliche Sinn-Komplexe werden insgesamt oder partikulär (situativ) in Frage gestellt; Unbehagen, dem der Versuch antwortet, mit Neuorientierungen Überzeugungskraft zu erreichen; Umdeutungen.

Damit wird ein ‚strategischer Aktionsraum‘ beschrieben, eine Aussonderung markiert für die Anbringung von Artefakten (Manipulationen aller Art). Wichtig bleibt eine Skepsis (letztlich sophistischer Provenienz) gegen jede Art von Formalismus oder regularistisch gereinigter Logik, gegen Modelltypisierung, die sich der Realität substituiert und die Differenz zwischen Modell und Wirklichkeit einzieht, also ihren Simulationscharakter und -bedarf dissimuliert. Dazu Walker pointiert: „Eine Systematik der gestalterischen Strategien ist keine realtypologische, sondern analytische Eingrenzung. Tatsächlich sind die lebensweltlichen Situationen und ihre kommunikativen Probleme diffus. Zur gestalterischen Kompetenz gehört demnach die intuitive Versöhnung im Widerstreit zwischen Faktizität, topischer Lebenswirklichkeit und idealtypischer Attitüde. Gerade die reflektierende Intuition befähigt ihn zur evolutionären Gestaltung, damit übersteigt er die kanonische Intuition (bestimmende Urteilskraft) und erreicht die intersubjektiv wirkende Eloquenz. So wird ersichtlich, dass die verschiedenen Strategien nicht von mehr oder weniger Qualität sind; sie bilden insgesamt den kreativen Aktionsraum des Gestalters. Die lebensweltlich geforderte Aktualisierung der Sinn-Qualifikationen bedürfen der gestalterischen Kreativität, der reflektierenden Intuition, die der besonderen Situation die sinnträchtigen Topoi und Tropen erst erschliesst oder erwählt, und sie im Gestaltungsakt interpretationsbezüglich konzertiert und das alles in einer möglichst originellen Version, deren Eindringlichkeit erst Aufmerksamkeit wirklich abnötigt.“⁹⁰

Zu Intuition und Fähigkeit des Gestalters, ihrem Verhältnis generell, notiert Walker unter der Überschrift ‚Ratio der Gestaltung‘: „Die Intuition ist das Spielbein mentaler Totalität; d.h. ihre Energetik ist die Verhaftung bewusster und unbewusster Kognition. Eine situationsproblematische Kausalisierung der Intuition leistet keine hinreichende Begründung gestalterischer Kompetenz, die liegt im kognitiven Hintergrund. Die Kompetenz erschliesst mit den Strategien auch die

⁹⁰ Ebda., S. 1. 5.

taktischen Gesichtspunkte – den Katalog unmittelbarer Handlungsmöglichkeiten [...] Gestalterische Kompetenz ist denn auch die Fähigkeit, inmitten von bestimmendem Zeitgeist und vielfältigen Interessen, die situative Problematik in angemessener und rückbezüglicher Weise gestalterisch zu lösen und in Eindringlichkeit umzuschaffen. Mit der Realisation wirft sich zugleich ein neuer topischer Gesichtspunkt auf: die Frage nach der Medialität (im topischen Horizont zeigt sich die habituelle Beschränkung der Mittel obsolet, reduziert sie doch den topischen Gesamtrahmen; Ggs. Kunst: Grenzüberschreitungen). Ins Selbstverständnis einzuschreiben wäre die anwaltschaftliche Stellung – die Parteilichkeit.“⁹¹

Auf dem Hintergrund der stofflichen Bestimmung des Handelns, der methodischen Matrix einer, wie beschrieben, Logik der Recherchen wie der Territorialität der Handlungsfelder ergibt sich eine eindeutige gegen-egozentrische Stellung des Gestalters: „Die Gesamtheit der einschlägigen Topoi sind verbindliche Entscheidungsmomente für das gestalterische Handeln, für die gestalterische Kommunikation, allerdings gilt es festzuhalten, dass sie realiter nicht in der isolierten Valenz anfallen und entsorgt werden können. Jede ihrer Instrumentalisierungen vollzieht sich in einem verketteten Netz virulenter Grössen, und ab und an verschwinden einige davon unter dem pragmatischen Gewicht der anderen. Dennoch bilden sie in ihrer Gesamtheit das transzendente Gesichtsfeld der gestalterischen Praxis und Leistung. Daran ist ausdrücklich festzuhalten, besonders bezüglich der notorisch reklamierten Autorschaft und samt der einliegenden Ignoranz. Selbstverständlich kann der Gestalter auch Autor und damit verantwortlich sein, und in gewisser Weise ist er das auch als Vertreter seiner Klientel, doch erschöpft sich Urheberschaft nicht in egomanischer Selbstgerechtigkeit, das Ziel versuchter Kommunikation ist stets die Öffentlichkeit und der dezisionäre Adressat: das macht diesen zum essentiellen Topos von Gestaltung. Ohne die öffentlich-disponierte Bindung mag sie nicht nur die Eindringlichkeit verfehlen, sie verwirft ihre ontologische Tatsächlichkeit und wird blosser Gegenstand (s. Kunst als Ggs.).“⁹²

So tritt die gestalterische Topik ins Zentrum des Interesses, d.h. der Gesichtspunkt des Sachverhalts, die Totalisierung der Situationen, die eine Pragmatik lebensweltlicher Handlungen zu formulieren vermag. In diese greift der Gestalter nicht als Erfinder ein, sondern meistens als Re-Arrangeur oder Redakteur, Modifikator und Moderator. „Mit der pathischen Durchdringung der sachbezüglichen Darstellung markiert Gestaltung implizite (abgesehen mal vom eigenen möglichen Versagen) eine mehr oder mindere Obskurität der lebensweltlich-pragmatischen Kommunikationsmodi und hintergründig der Transzendentalität.“⁹³ Deshalb leistet Gestaltung die Vermittlung ihrer Anliegen nicht bloß iso-

⁹¹ Ebda., S. 1. 6.

⁹² Ebda., S. 1. 7.

⁹³ Ebda., S. 1. 8.

liert/esoterisch oder nominell/theoretisch, „sondern innerhalb der gemeinschaftlichen Bildmächtigkeit.“⁹⁴ Damit ist bezeichnet, was Bildrhetorik substantiell meint: ein gesellschaftlich Imaginäres, aber auch die Permanenz der Transformationen und Aktualisierungsleistungen bezüglich eines gedeuteten, d.h. in Korpus, Klassifikationsmethode und Interpretamente gegliederten Bildbestands.⁹⁵

Diese Auffassung einer genuin bildhaften Kommunikation ist situiert auf dem anthropologischen Hintergrund einer Gleichursprünglichkeit von ideographischen und ikonoplastischen Vorstellungsweisen und ihrer parallelen Transformation in Wort- und Bildsprache, Begriff und Anschauung.⁹⁶ Sprache – metaphorisch genommen für jede Weise sich auszudrücken – fächert sich in spezifischen Welt-/Dingbildern aus. Eine Fülle von Artikulationen und Diskursarten sind möglich. „Mit den im Topos der Bildhaftigkeit erschlossenen möglichen Artikulationsweisen findet die inventive Absicht des Gestalters die vermeintlich nicht beliebigen, geeigneten Weisen vor, die den Gestaltungsfall einer Öffentlichkeit plausibel und eindringlich vermitteln können [...] Im lebensweltlichen Horizont der Bildhaftigkeit sind denn auch die Gestaltungskorrekturen (Sinndivergenzen) erfolgreich. Dabei hat der Gestalter letztlich zwei hauptsächliche Handlungssituationen: – im lädierten Lebensweltbild (Normalfall) korrigiert er die Sinnstörungen in lebensweltlich relevanter Weise (s. W. Benjamin: ... Erkenntnis durch Gewöhnung); – im aporetischen Lebensweltbild versagen derartige Sinnaktualisierungen (s. zeitgen. Gestaltung) und werden entweder zur ornamentalen Beliebigkeit oder zum Dogma (lebensweltabgewendet, entfremdet). Es bleibt ihm deshalb nur die paradigmatische Wendung der Lebensweltbilder.“⁹⁷

⁹⁴ Ebda., S. 1. 8.

⁹⁵ Nicht nur im Sinne der Antike, sondern wie auch z.B. in: Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt 1984; Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hrsg.), *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen 1988; Edmund Leach, *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt 1978; Dan Sperber, *Über Symbolik*, Frankfurt 1975; außerdem: Anton Ehrenzweig, *Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst – Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974; Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt 1992; Jean Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek bei Hamburg 1971; Dietmar Kamper, *Zur Soziologie der Imagination*, München 1986; Wilhelm Salber, *Psychästhetik*, Köln 2000; Jean Starobinski, *Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft*, in: ders., *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt 1973, S. 3–23.

⁹⁶ Vgl. dazu: André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt 1980 (Originalausgabe: *La geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris 1964; *La geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris 1965); außerdem: Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris 1956 (deutsch: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1968).

⁹⁷ Aldo Walker, (>Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik<), unpubl. und unbetit. Typoskript, September/Oktober 1992, S. 1. 9.

Faktum ist, daß Fakten durch Handlungen geschaffen werden im Sinne und vermittelt von Setzungen, aber auch irgendwelcher als intentionsfrei zu beschreibender Vektorisierungen, Interferenzen, Dynamisierungen von Handlungen. „Unter dem Gesichtspunkt der Kontextualität sucht man also nicht nur nach einer äusseren (z.Bsp. nominellen) Abgrenzung, sondern man schafft die situative Wirklichkeit per se, in der sich alle Beteiligten unmittelbar (leibhaftig) bewegen. Dieser Wirklichkeitsraum situativer Kommunikation gliedert sich komplementär. Der inneren Kontextualität des Sachverhalts, der Bildhaftigkeit etc. steht die äussere Kontextualität ergänzend gegenüber, die insgesamt die Pluralität der Bedeutungen auf den gemeinschaftlich-pragmatischen Sinn hin richten. Integral sind deshalb auch die medialen und persuasiven Fragen der Erscheinung. Die Gestaltungserscheinung ist mehr oder minder rezeptionsfreundlich, dabei spielt die artifizielle Graduierung eine grosse Rolle (Sinologie in der alltäglichen Kommunikation ist gewiss mühsam) und auch ästhetische Vorgaben. Darüber aber haben Art und Ort der Erscheinung in ihrer konkreten Gestaltbarkeit aufgrund ihrer notorischen Symbolik prä-kognitive Bedeutungen, die eine kausale Deutung (Hermeneutik) verunmöglichen. Die für die situative Kommunikation adäquaten inneren und äusseren Kontexte sind somit aufzufinden. Dem Gestalter bietet die Lebenswelt eine Fülle von Räumen, die aufgrund ihrer Transparenz und Opakheit, ihrer ästhetischen Beschaffenheit und ihrer symbolischen Konfiguration qualitativ differieren. Er findet dort Räume vor, die ihm Eindringlichkeit erlauben und relatives Selbstverständnis ermöglichen, aber auch Räume, die sich der gestalterischen Kommunikation verweigern. Diese Bemerkungen zur optimalen situativen Komplexität zeigen den Topos Komplexität andererseits als Indikator und darüber hinaus als Instrument (Generator) der paradigmatischen Wendung. Über den notorischen geschichtlichen Ding- und Weltbildern schmuggeln sich auch die zeitgeistigen oder visionären Facetten ein, die die Wende anzeigen und schliesslich vollziehen (... Erkenntnis durch Gewöhnung). Sie bezeichnen dann das gestalterische Ereignis aposteriorisch als revolutionäre Sinnstiftung, als thematische und hermeneutische Einführung neuer Welt- und Dingbilder. In dieser antagonistischen Perspektive erweist sich der Gesichtspunkt der Komplexität als imperatives Instrument des Gestalters, das der fundamentalen Intention entsprechend konzertiert sein will – bietet, steuert oder entzieht sie doch in ihrer persuasiven Qualität die gestalterische Entwicklung einer Zielsetzung und er- oder verschliesst Problematisierungs- und Deutungsmöglichkeiten.“⁹⁸

Solche Bemerkung und Festsetzung spielt sich jenseits der Wahl von Haltungen ab – man kann nicht Kontinuität oder Bruch wählen, sondern bewegt sich innerhalb der Komplexität und schafft die indizierten Beschaffenheiten durch Auswahl, Wahrnehmung, Beschreibung und Bewertung. Es handelt sich also um Konstrukte, nicht um Evidenzen oder ontologisch vorfindliche Größen.

⁹⁸ Ebda., S. 1. 10. f.

Es werden Kriterien entwickelt für die Beschreibung der Angemessenheit eines Verhaltens jeweils im Hinblick auf wechselnde Parameter und vor allem in Hinblick auf die Zeitlichkeit, die Momentaneität einer aspektualen Verknüpfung der Entscheidungen und die Aktualisierung der Referenzen, mit denen eine Situation konstruiert wird, welche die im Unübersichtlichen sich verlierenden Grundierungen des Komplexen und die Abstraktionen, die der Gestaltung folgen, nachvollziehbarerweise artikuliert, vereint, verbindet, mindestens aber mediosphärisch wahrnehmbar inszeniert. „Auch bei der Wahl der situativ zu gestaltenden Sinnkonstanten (Bildhaftigkeit) kann der Gestalter nicht willkürlich handeln. Seine situative Erfassung und Deutung hat sich im evolutionären Rahmen der lebensweltlichen Situationsdeutung zu bewegen, die das einschlägige Lebensweltbild vorgibt. [...] scheint die notorische gestalterische Reproduktion von lebensweltlichen Sachverhalten rundum lädiert, so bedroht die Sprachlosigkeit der lebensweltlichen Gestaltungskraft auch die Sozietät, in der wir leben. Die Beliebigkeit der Interpretation (s. Postmoderne) schlägt reziprok auf die lebensweltlichen (notwendigen) Sinnmomente zurück und negiert deren notorische Geltung (... anything goes/Subjektivismus). Damit drängt sich eine paradigmatische Wendung auf, welche die lebensweltlich-pragmatische (finale) Intentionalität einer zeitgenössischen Lebens- und Situationsgemeinschaft kraft revolutionärer Gestaltungskraft wieder herstellt.“⁹⁹

Wie überzeugt der Gestalter, was kann er bewirken, worauf stützt er sich? „Gerade das Gelingen der Prospektion von gemeinsamer und öffentlicher Lebensform sichert dem Gestalter Autorität und steigert seine Überzeugungskraft und Wirksamkeit im öffentlichen Sinndiskurs. Seine gesellschaftliche Wirkungskraft ist nicht anhand höherer und minderer Problematik zu graduieren, auch in den lebensweltlichen Niederungen entfaltet die prospektive Intentionalität des Gestalters ihre Wirkung und weiss um die Grenzen und Möglichkeiten gestalterischer Performanz. Im Selbstverständnis ist der Gestalter deshalb nicht als freier Künstler etabliert, der die Seinsmöglichkeit des Individuums als solche erschliesst, sondern als lebensweltlich-sozial begrenztes Agens, das sich der Peristase bewusst ist, und das deshalb die Seinsmöglichkeit des gesellschaftlichen Individuums eröffnet.“¹⁰⁰ ‚Prospektive Intentionalität‘ bedeutet, sich mit beredten Vorschlägen auf eine Situation des Unartikulierten oder des Schweigens, eine Indifferenz jedenfalls einzulassen. Faktisch und regelmäßig herrscht im öffentlichen Diskurs und also auch innerhalb der Klientel bezüglich solcher Fragen Sprachlosigkeit. Deshalb bedarf der Auftraggeber des Gestalters als eines Transformationsmediums der noch nicht gut artikulierten, vielleicht auch nur diffus empfundenen Anliegen¹⁰¹ in einen vergegenständlichenden öffentlichen ‚Dingzusammenhang‘. Gestaltungsanspruch und Verweigerung des Handlungsraums

⁹⁹ Ebda., S. 1. 12.

¹⁰⁰ Ebda., S. 1. 13.

¹⁰¹ Im Sinne von Samuel Becketts und Jean-Luc-Godards ‚Mal vu, mal dit‘.

des Gestalters bilden den öffentlichen Antagonismus, dem alles gestalterische Handeln in der Öffentlichkeit verbunden – oder als Drohung auch: verfallen – bleibt. Solche Sinnproblematik stellt ein Apriori der Diskussion dar. Der Gestalter schafft deshalb Vorschläge für einen ‚gemeinschaftlichen Sinnkontext‘. Er ist ein Anwalt kommunikativer Gestaltung, hat sich aber der Fürsorge, Ignoranz und Besserwisserei, also des Furors des Eigendünkels unbedingt zu enthalten. Es ist kein Zufall, daß Walker hier das alte rhetorische Prinzip des *decorum* ins Spiel bringt, im Sinne einer Angemessenheit der Berücksichtigung aller Faktoren, die seinem Handeln erst Disziplin verleihen. „Die Angemessenheit und die Rücksicht auf die Betroffenheit der Beteiligten verlangt vom Gestalter diszipliniertes Vorgehen.“¹⁰²

Gestaltung entwickelt sich nur, wenn sie den Widerständen, die ihr entgegenstehen, produktiv beikommt, sie also nicht tilgt oder dissimuliert, negiert oder verdrängt, sondern in der Weise einer stetigen Selbstmodifikation ihrer selbst, ihrer Voraussetzungen wie Intentionen, bearbeitet. Es ist der oppositionelle Horizont, der ihren Topos wie ihre Praxis als kritisches Handeln erst ermöglicht. „Zur Gestaltung, verstanden als lebensweltliche Kommunikation in einem diskursiven Umfeld, zählt selbstredend auch Opposition – aus welchen Gründen auch immer. Gerade dem kommunikativen Gestalter begegnet der Widerstand als eine anderweitig interessierte (oppositionale Intentionalität), doch nicht minder kreative Kompetenz, die situativ oder generell eine andere Zielsetzung verfolgt und durchzusetzen versucht. Ihre Begründung kann ethisch-moralisch oder kognitiv unterlegt sein, jedenfalls interpretiert die Opposition die lebensweltlich-pragmatischen Sinnstörungen aus einer anderen Sinnperspektive und versucht eine einschlägige Sinnaktualisierung zu realisieren. Der Gestalter erlebt diese Opposition als Entwertung seiner gestalterischen Performanz, vielmehr aber noch als Negation seiner lebensweltlichen und situativen Welt- und Dingschau. Damit aber kujoniert Opposition das Selbstverständnis fundamental, bestreitet sie doch seine Kompetenz zur Sinndeutung und -stiftung, seine soziale Relevanz und damit die soziale-lebensweltliche Möglichkeit seiner Klientel. Gründe genug also, dass der Gestalter die widerständige Potenz gründlich reflektiert und in sein gestalterisches Selbstverständnis einbringt. Widerstand ist ja nicht nur existentielle Gefährdung an sich, sondern auch Indikator der notwendigen und unüberbrückbaren Viel- und Andersdeutbarkeit der Lebenswelt und ihrer Partikularien. [...] Nicht erst mit der artifiziellen Dialektik der gestalterischen Träume und Ideologien – die sind selbst schon Zeugnis lebensweltlicher Entfremdung und Naivität – offenbart sich Widerständigkeit, sondern mit der intuitiven Antizipation des Anderen (Kommunikation (K. Jaspers)), der auf die eigenen Strategien und Taktiken gestalterischer Kommunikation hin reflektiert und utilitaristisch eingebracht wird. Die diskursive Lebenswelt veranschlagt so-

¹⁰² Aldo Walker, (>Einführung in die Methodologie der Bildrhetorik<), unpubl. und unbetit. Typoskript, September/Oktober 1992, S. 1. 14.

mit schon eine rudimentäre dialektische Sinnrechtfertigung in der inartifizierten Kommunikation der Lebenswelt.“¹⁰³

Also werden auf dieser Basis Allianzen gebildet, als Neutralisierungen von Oppositionen auf Zeit oder als Opposition gegen Oppositionen: „Der kommunikative Gestalter hat alles Interesse, sich den Horizont möglicher Alliierten anzueignen und in seinem Aktionsraum zu konzertieren. Sein Selbstverständnis kann sich deshalb nicht als prinzipiell isolierte und abgeschottete Subjektivität begründen, sondern als soziales Individuum, das seine Welt- und Dingschau nicht allein, sondern mit Alliierten vertritt. Eine Allianz zwischen privatistischen Interessen und Überzeugungen kommt schlecht voran. Der lebensweltliche Aktionsraum des Gestalters aber enthebt ihn dem subjektivistischen Rahmen. Die Allianz begründet sich darum ausschliesslich im Seinsmodus der lebensweltlichen Diskurse, im Bereich der situativen und der gemeinschaftlichen Interessen. Der situationsbezügliche Wechsel der Allianzen ist darum nicht Verrat, sondern das Phänomen kommunikativer Wirklichkeit und ihrer hintergründigen Sinnverwiesenheit [...] Dieser dezisionäre Prozess bereichert nicht nur die Bewusstheit des Gestalters, sie bewahrt ihn auch vor gestalterischer Obskurität und hält ihn auf dem Weg des situations-persuasiven Gelingens.“¹⁰⁴

Auf diesem Hintergrund erst kann eine ‚inventive Intention‘ wirklich und dann auch wirksam werden. Alle die bisher beschriebenen und erwähnten Gesichtspunkte „sind also gesamtheitlich im Selbstverständnis des Gestalters angesiedelt (anzusiedeln). Was hier analytisch getrennt erschien, findet sich dort insgesamt und vernetzt. Im prospektiven Streifzug der inventiven Intuition werden die einzelnen Topoi berührt und korrelativ veranschlagt und fügen sich im Gestaltungskonzept integral. Wohl verpflichten sie den Gestalter bezüglich ihren materiellen (faktischen) Vorgaben, in ihrer Projektion aber bleibt der Gestalter relativ unabhängig. Und gerade in der individuellen Projektion der taktischen Gesichtspunkte offenbart sich der personale Aktionsstil des Gestalters. Zum personalen Stil gehört nicht nur die Veranschlagung der taktischen Topoi, sondern auch deren Veranschlagung im Hinblick auf kommunikative Eindringlichkeit. Denn der Gestaltungsakt ist mehr als bloss realistische Kolportage taktischer Vorgaben, er ist der leidenschaftliche Versuch zu überzeugen. Die personalen Verschiebungen kennzeichnen die Gestaltungslandschaft, selbst identische taktische Bedingungen erscheinen schliesslich in pathischen Verschiedenheiten, in personalem Stil. D.h. der prospektive Streifzug geschieht nicht in rationalistischer Isolation, er fordert die mentale Gesamtheit – anschauliches Denken (Eindringlichkeitsprospekt).“¹⁰⁵

Deshalb wird zum entscheidenden Instrument, aber auch Medium des Gestalters Immanuel Kants ‚reflektierende Urteilskraft‘, die Aldo Walker als ‚re-

¹⁰³ Ebda., S. 1. 15.

¹⁰⁴ Ebda., S. 1. 16.

¹⁰⁵ Ebda., S. 1. 18.

flektierende Intuition‘ reformuliert. „Aber nicht nur die Unerschlossenheit und Vieldeutigkeit lebensweltlicher Sachverhalte, sondern auch die Vielsinnigkeit der notorischen Lebensweltbilder verlangt nach gestalterischer Aneignung und Umsetzung, denn deren rationale Reproduktion widerspricht ihrer anschaulichen Erscheinung (s. Reduktionismus). Gerade dieses Auffinden kommunikativer Anschaulichkeit gehört zur essentiellen Gestaltungskraft der reflexiven Intuition (Urteilkraft). Ihre soziale Kraft äussert sich in der inventiven Vorwegnahme, in der Einfühlung in die individuelle Fremdexistenz der Beteiligten. Die Aktivierung der jeweiligen Gesichtspunkte (Adressaten, Allianzen, Opposition, Klientel), die Parteilichkeit, verlangt die Totalität des mentalen Engagements (Persuasion); sie verlangt aber auch die Relativierung der eigenen Perspektive, die imaginative Teilnahme am intentionalen Horizont der Beteiligten und schliesslich die gemeinschaftsfähige Ideation eindringlicher Gestaltungsmöglichkeiten. Die eigentümliche Gestaltungskraft der reflektierenden Intuition unterscheidet sich von jener der kanonischen Artificalität dadurch, dass sie die lebensweltliche (konkrete) Situation nicht einfach unter habituelle, tradierte oder ideologietypische Lebensbildstrukturen subsumiert und bloss ornamentiert, sondern dass sie die Gestaltungsmöglichkeiten der Gesichtspunkte aus den jeweiligen Situationen selbst gewinnt. [...] Für die Performanz der reflektierenden Intuition ergibt sich so die Notwendigkeit, die Aspekte der sachlichen Problemlage durch die mentale Transposition der personalen Gesichtspunkte hindurch zu erschliessen, ebenso die bildhafte Artikulation, Raum und Komplexität und Zielsetzung. Im Vorrang der personalen Gesichtspunkte offenbart sich die radikale Interpersonalität der Situationsgestaltung – die kommunikative Leistung. In der Hinwendung des Gestalters zum Anderen und dessen situativen Horizont reduziert sich sein Selbstverständnis nicht zur artifiziellen Gestaltungskompetenz, sondern erweitert sich um die situativen Sinnmomente seiner Auftraggeber, um die Antagonismen der Widerständigkeit, um die Konvergenz der Allianzen und um die Entscheidungsgrundlagen der Adressaten. Diese interpersonale Grundlegung macht das private zum öffentlichen Selbstverständnis. Der gesellschaftlich grundierte Gestalter begreift sich als erweiterte Personalität, in der die Eindimensionalität egozentrischer Betroffenheit oder der subjektivistische Gleichmut der Welt gegenüber aufgehoben sind. Und er versteht es, sich in der ephemeren Lebenswelt, im situativen Rollenspiel zu orientieren und sich jeweils schlüssig zu positionieren (s. P. Feyerabend). Er entwirft seine gestalterische Position immer wieder neu in der Reflexion der toposbezüglichen Horizonte der gestalterischen Situation. Leitend dabei ist die prinzipielle Unberechenbarkeit der fremdexistentiell besetzten Horizonte, die dem kommunikativen Gestalter ein autonomistisches Selbstverständnis versperren. Instinktiv weiss er auch, dass seine gestalterische Situationserschliessung bloss antizipativen Charakter und sich somit in der Konfrontation

mit der realen Situation und deren alternativen Deutungsmöglichkeiten zu bewähren hat ...¹⁰⁶

Mit einer an die antike rhetorische Tradition angelehnten Kasuistik der eindringlichen Überzeugung, bestimmte Sachverhalte anzuerkennen, andere zu verwerfen, die anerkannten zu akzeptieren etc., bezweckt Aldo Walker eine theoretische wie praktische Klärung aller Grundlagen der Gestaltung, aber auch eine Beförderung ihrer ‚Plastizität‘. Dabei geht es immer wieder um eine möglichst genaue, wohl dennoch zuletzt immer unvermeidlich konfliktuell und unscharf bleibende Abgrenzung von Kunst und visueller Gestaltung, ihrer Intentionen, die Diversität der Sprechweisen und die unterschiedliche Gewichtung des Verhältnisses von Intensionalität und Extensionalität, also von Inhalt und Absicht, Gehalt und Kontext, um die Differenzierung der Formlogik, des Ausdrucksmaterials, der Zeichensubstrate, Zeitstrukturen und Prozesseigenheiten verschiedener Mediosphären. „Die (inartifizielle) Kommunikationsgestaltung und die (artifizielle) Produktegestaltung haben oberflächlich gesehen die nämliche Erscheinung; diese pseudo-identische Phänomenalität macht sie auch zur strittigen Sache. Ihre fälschliche Identifikation ist das Resultat einer Gemeinsamkeit der persuasionstechnischen Intentionalität: beide wollen ja einen Rezipienten penetrieren (... den Verstand lehren (docere), den Sinnen schmeicheln (delectare), ... das Gemüt bewegen (movere)). Tatsächlich sind ihre Funktionen gänzlich verschiedene. Die ästhetische Produktegestaltung setzt den unstrittigen Sinn des zu gestaltenden Sachverhalts apriorisch voraus – kommunikativ in einem lebensweltlichen Sinne ist das nicht. Artifizielle Gestaltung bleibt damit bloss ‚inneres decorum‘. Die Invarianz der Kontextualität macht jede gestalterische Performanz zum ornamentalen Akt – zur attributiven Bereicherung. Freie und angewandte Kunst unterscheiden sich aber in jedem Fall dadurch, dass der inhaltsbezügliche Kontext immer gegeben ist (Duchamp, Museum), der angewandte eben nicht (deren Intentionalität ist ja nicht z.Bsp. das Plakat, sondern die Sinnvermittlung, und dazu leistet die Ideation der Plakativität keinen Beitrag). Der innere Widerspruch der tradierten Gestaltungsidee liegt eben darin, dass sie gleichzeitig zwei inkommensurablen Zielen dienen soll: der Ästhetik (Design als Design) und einer extrinsischen Sinnvermittlung. So wird sie zum kommunikativen Unding: zu schön um sachlich zu informieren, und zu sachlich um schön zu sein. Kommunikationsgestaltung aber gewinnt ihre Ästhetik durch die persuasiv ‚richtige‘ Darstellungserscheinung: Sie gestaltet Kommunikation und gewinnt daraus ihre Gestalterscheinung. [...] Die Inartifizialität der lebensweltlichen Prägung wirft aber die Frage auf, ob der persuasive Apparat (s. rhetorische Figuren) überhaupt zu systematisieren sei. Die persuasiven Momente sind aber keine Produkte der Artifizienz, vielmehr sind sie schon genuine Momente der rudimentären Kommunikation (s. bildhafte Diskursivität bei Naturvölkern). Gerade der Vitalismus der Metapher ist im artifiziellen wie im lebensweltlichen Kommuni-

¹⁰⁶ Ebda., S. 1.18.–1.20.

kationsakt notorisch, da intuitiv und dort rational eingesetzt. Der Kommunikationsgestalter setzt mit dem persuasiven Apparat nur reflektiert ein, was der naive Vermittler (Mann der Strasse) unbewusst immer schon einsetzt. [...] Anschauliches Denken ist in der Memorierung geistiger Beziehungen ein Bilderbuch der Sinnzyklen. Insbesondere die metaphorische Prägung der lebensweltlich-naiven Sinnverständigung leitet die Ansicht, dass die fundamentale gemeinschaftliche Weltanschauung das Produkt radikalisierten Persuasion sei (und kein rational-begriffliches). Demnach wäre Denken per se anschauliches Denken in persuasiv apparativen Formen (rhetorischen Formen; s. Nietzsche: ‚Es gibt gar keine unrhetorische Natürlichkeit (des Denkens), an das man appellieren könnte: Das Denken selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Momenten.‘) Entscheidend jedenfalls haben die persuasiven Formen auf die Mythologie und geschichtlichen Lebensweltbilder bislang immer eingewirkt (G. Vico: ... so wird die Metapher, die Metonymie und die Synekdoche zum kleinen Mythos), besonders die persuasive Einkleidung personifizierter Ursachen (z.Bsp. Blitz für Vater Zeus) erzeugten die konkrete Plastizität der mythischen Sinnverständigung. Auch unser Lebensweltbild – zumindest in seinen nicht-naturwissenschaftlichen Teilen (und das ist erst noch fraglich) – entspringt nicht einer kausalen Logizität, sondern einer Logik der anschaulichen Phantasie. Deren persuasive Momente sind imaginative Universalien, die den Sachverhalt als unmittelbare Sicht einer exemplarischen Anschauung wiedergeben.“¹⁰⁷

Da „die in der kommunikationsgestalterischen (>Anschaulichkeit<) wirksame Logik der Phantasie (weiter) zielt als die in der Konzeption erreichbare Schlüssigkeit der Gestaltung“¹⁰⁸, hat der Gestalter immer die Aufgabe einer Transformation des passiven Betrachters/Auftraggebers/Adressaten in einen Akteur. Das ist im Grunde ganz unvermeidlich und ‚läuft von alleine‘, „denn anders als in parmenidischer (naturalistischer) oder in platonischer (realistischer) Kondition erfährt der sophistisch gewaschene, lebensweltgebleichte Rezipient die Anschaulichkeit (Bildhaftigkeit) nicht einfach für wirklich oder für wahr, sondern bloss als fremdexistentielle Überzeugung – er überzeugt sich selbst durch seine Deutung dessen, was vor seine Augen zieht. Die Logik der Phantasie wirkt schon immer bei der Gestaltung der Lebenswelt, allerdings nicht in der extraordinären Weise der stilisierten (kunsthaften) Figürlichkeit, sondern in der situativ angemessenen Plastizität.“¹⁰⁹

„Trotz der Ähnlichkeit mit mythologischer Mechanik sind deshalb die lebensweltlichen Sinnidentitäten, auf die sich die Sinngestaltung zu berufen hat, keine obskuren Anachronismen, sondern vitale Leistungsträger. Die lebensweltliche Kommunikationsgestaltung arbeitet zwar mit der Gesamtheit der bildfähigen Konstituenten – also auch mit Archetypen u. dgl. –, und grenzt sich so von

¹⁰⁷ Ebda., S. 3. 1. f.

¹⁰⁸ Ebda., S. 3. 3.

¹⁰⁹ Ebda., S. 3. 4.

der Linearität des begrifflichen Denkens ab. Andererseits verweigert sie sich aber der Naivität und der Nostalgie (obsoleter Sinndeutung) durch die ihr immanente Logik der gestalterischen Ordnung, welche die Vielsinnigkeit der Gestaltkonstituente korrelativ veranschlagt und so dynamisch hält. Gerade die situativ geregelte lebensweltzugehörige Sinnverständigung verknüpft beispielsweise die Darstellung mit elementarem Sinnkurzschluss (Enthymem); sie wirkt somit als Integrationsmoment von imaginativer und rationaler Logik zwischen Erlebnis und Erkenntnis. Diese kombinatorische Leistung der Anschaulichkeit macht deutlich, warum die wesentlich ratioverwiesenen gestalterischen Strategien (bestimmende Einordnung, Überformung/Unterscheidung, paradigmatische Wendung) in besonders plastischer Erscheinung sich zeigen. Gerade ihre gestalterische Ausbildung veranschlagt die Gesamtheit der prinzipiellen Bildhaftigkeit der Kommunikationsgestaltung: die eindringliche Transformation des Intelligiblen ins Sensible, des Begrifflichen ins Bildhafte und umgekehrt. Die Stilisierung der situativen Sachverhalte zu kommunikativen Figuren entwickelt sich kreuzende Bewegungen, einmal schafft die Logik der Phantasie die Versinnlichung der emotionslosen Intelligibilia, und die Logizität vergeistigt die ätherische Phantasmagorie. In der artifiziellen Gestaltung wird diese Vermittlung zwischen dem Imaginativen und dem Rationalen bewusst gesucht – allerdings entflammt ihre Intuition an der Kanonik der Gestaltung –, in der Kommunikationsgestaltung aber ergibt sich die Synthese meist spontan, in der lebensweltlich veranlassten Intuition. Tatsächlich ist die jeweilige Kombination der rationalen und irrationalen Strukturen durch den Horizont der situativen Momente bestimmt. Gerade auch die plastische Kommunikationsgestaltung richtet sich nach der äusseren Angemessenheit der personalen Gesichtspunkte, also nach der reflektierenden Intuition (gesellschaftlich reflektierende Urteilskraft).¹¹⁰

„Die gegensätzliche metaphorische Konzertierung der Lebenswelt schafft Weltanschauung, dennoch ist der Kommunikationsgestalter (trotz aller bildhaften Kompetenz) weder Künstler noch Philosoph, noch Mythologe. Denn durch die Synthese der kommunikationsgestalterischen Handlung bleibt der Gestalter unmittelbar mit den lebensweltlich-pragmatischen Sinn- und Sachverhalten verbunden – also der situativen Ratio. Die Kombinatorik der Gestaltung, die aus der Vereinigung von Bildhaftigkeit und Ratio entspringt, umschliesst die Elemente bildhafter Sinngestaltung und -begründung und intelligible Sinnrechtfertigung. In dieser formalen Hinsicht erscheinen Kunsthaftigkeit und Technizismus der Gestaltung als blosse Deformationen (Partikularisierungen) von kommunikativen Strukturen, die sich in der Anschaulichkeit der Kommunikationsgestaltung durchdringen. Die Kommunikationsgestaltung vereinigt die Eindringlichkeit der phänomenalen Präsenz mit der Distanz der rationalen Reflexion.“¹¹¹

¹¹⁰ Ebda., S. 3. 4. f.

¹¹¹ Ebda., S. 3. 5. f.

„Aktivierung des Selbstseins: In der Kritik der Urteilskraft kritisiert Kant das ‚ingenium‘ (Talent) und unterstellt es, um der intendierten Sache nützlich zu sein, gemeinsam mit der ‚bestimmenden Urteilskraft‘ (Kanonik) dem Diktat der ‚reflektierenden Urteilskraft‘ (reflektierende Intuition). Irritierend aber bleibt es als Faktum, dass sich Personalstil (die Handschrift) des Künstler/Gestalters notorischer Beliebtheit erfreut und allseitige Anerkennung genießt – ja als das primordiale Kriterium für das gestalterische Tun gilt. Wahr an dieser bürgerlich romantizistischen Deutung der subjektiven Kreativität ist, dass sie ins Feuer gehört. Wirkung der aktionalen Gestaltungskraft: Tatsächlich hat die aktionale Kraft als Instrument der Gestaltungskraft eine wichtige Funktion bezüglich der persuasiven Erscheinung einer Sinnvermittlung (des Gestalteten). Diese vermag sich nämlich nur durch die aktive Verwirklichung der gesamten Elemente der Gestaltungskraft (Erfinden, Ordnen, Bilden, Erinnern, Veräussern) darzustellen, in Erscheinung zu treten. Das kommunikative Prinzip der Einsichtigkeit und Plastizität bezieht sich hier auf das gesamte Selbstverständnis des Gestalters. Erst innerhalb einer materiellen Verwirklichung der Intentionalitäten vermag es sich zum Erkennen zu bringen, symbolische Plastizität zu gewinnen, die das ‚Warum‘ der Performanz in persuasive Anschaulichkeit fasst.“¹¹²

„Kunsthafteigkeit: Der Personalstil als Topos des gestalterischen Selbstverständnisses führt schliesslich zur Metakommunikation (s. Entsprechung mit präkommunikativen Faktoren (Sympathie – Antipathie)). Die Zentrierung der gestalterischen Aufmerksamkeit in der Allure der ‚Selbstverwirklichung‘ konkurrenziert die Beachtung der kommunikationszugewandten interpersonalen Gesichtspunkte. Mit der Marginalisierung der interpersonalen und sachlichen Perspektiven mindert sich aber auch die ursächliche situative Intentionalität. Die personale Exaltation wandelt diese in eine hybride Absicht und Erscheinung (die Intuition generiert sich bekanntlich an intelligiblen Vorgaben), die nurmehr als Selbstausdruck zu deuten ist (s. Expression von Emotionalität). D.h. Gestaltung und Stilisierung der personalen Mimesis (s. Mimikry) wertet den Gestaltungsakt zur ‚Kunst‘ um (da ihr dann aber der genuine Kontext von Kunst (s. Duchamp) fehlt, ist sie nicht mehr Botschaft, sondern exzentrische Hybris).“¹¹³

„Reflektierte aktionale Gestaltungskraft: [...] In der existentiell-pragmatischen ‚Geworfenheit‘ kommen aber nicht bloss die lässlichen Sottisen der Egozentrik zu Fall, mit dem personalbezüglichen Autarkieanspruch der artifiziellen Gestaltung kommt auch die einliegende Strategie einer kunsthafte (autonomen) Projektion der Kommunikationsgestaltung ins Zwielficht. Kommunikativ im lebensweltlichen Diskurs ist eben nicht der tautologische Gestaltungsmonolog, der aus der Allgemeinheit idealistischer Gewissheit bloss das Besondere deduziert. Kommunikationsgestaltung plant und organisiert ihre gestalterischen Handlungen im reflektierenden Zwiegespräch mit den transpersonalen

¹¹² Ebda., S. 5. 1.

¹¹³ Ebda., S. 5. 2.

Gesichtspunkten und fügt sich der situativen Angemessenheit. Die astrale Leibhaftigkeit der ‚reinen‘ Gestaltung braucht das diesseitige Ritual (Verklärung der Kreativität) lebensnotwendig. Kommunikationsgestaltung ist schon tatsächlich und vital per se, denn die situative Wendung in der lebensweltlichen Fahrnis fordert die inventive Gestaltungskraft unmittelbar und allzeitlich. Die lebensweltliche Verwiesenheit verhindert deshalb nicht die persuasive Erscheinung der Gestaltungskraft (Leibhaftigkeit), im Gegenteil, die grossen Augenblicke der Gestaltung sind immer auch die Produkte ihrer situativen Problematik, sind Ergebnisse einer situativ eingeforderten paradigmatischen Intuition, welche in ihrer Trefflichkeit den ‚grossen‘ Gestaltungsentwurf gleichsam natürlich erbringt. [...] Die Essentialität kommunikativer Erscheinungswirklichkeit eröffnet sich in und durch die gemeinschaftsbezügliche Reflexion und der durch sie gerichteten Gestaltungskompetenzen. Ihr Prinzip der öffentlichen Evidenz bestimmt und gestaltet die lebensweltliche Angemessenheit der Gestaltungskraft und formt darin ihre leibhaftige Erscheinung. Ihre persuasive Eindringlichkeit aber gewinnt sie durch ihre Gestaltwirklichkeit hindurch in der kontextuellen Entsprechung der lebensweltlich reflektierenden Intuition. [...] Die Wirklichkeit der ‚natürlichen‘ Kommunikation kennzeichnet geradezu die Unhaltbarkeit artifizieller Intentionalität – ihre Verhaftung im aufklärerischen Impetus. Die Wirklichkeit von Gestaltung ist nicht ‚Grammatik‘ (Seherschule), sondern ‚Reden‘ (visuelle Kommunikation). Für die Verstiegheiten der Kunsthaftigkeit lassen die Umstände der lebensweltlichen Kommunikation weder Raum noch die Zeit. Die fehlende Akzeptanz der artifiziellen Propositionen ergibt sich denn auch nicht mit der Ignoranz der Öffentlichkeit, sondern in der verwirkten Angemessenheit lebensweltlicher Entfremdung, die in ihrer sozio-kulturellen Differenz zur Lebensweltwirklichkeit weder metareflexiv und schon gar nicht unmittelbar zu aktivieren ist – artifizielle Produkte sind Fakta der Musse (s. Kunst).“¹¹⁴

Man sieht oder kann es mindestens, wenn man es beobachten will, sehen, wie Aldo Walker in der Bewegung der Notation seiner Gedanken und deren Modellierung zum Text für sich selber zunehmend unmißverständliche Klarheit gewinnt. Folgt man dem Textverlauf, dann wundert nicht – in Betracht der Tatsache, welchen Zweck der Text zu erfüllen hat, der ‚nukleare‘ Selbstverständnisse zugespitzt notiert –, daß Aldo Walker hier zu einem Schluß kommt. Die letzten Sätze, wenige Zeilen nach der zuletzt zitierten Passage, lauten: „Kennzeichnend für die Gemeinschaftlichkeit ist die gemeinsame Metaphorik, die jeder kommunikationsgestalterischen Performanz die mentale Einfühlung und die soziabile Transformation der für die gemeinschaftliche Kommunikation relevanten personalen Gesichtspunkte voraussetzt. Das Selbstverständnis des Kommunikationsgestalters kapriziert sich also nicht als isolierte Kompetenzstruktur, sondern es

¹¹⁴ Ebda., S. 5. 4.–5. 6.

internalisiert das lebensweltliche Dasein, das in Situationen der existentiell-pragmatischen Sinndefizite transpersonal – für, mit und gegen – agiert.“¹¹⁵

Exkurs zu einer Denkfigur: Theorie durch Theoriemangel – Zum Verfahren von Design und Kunst

Vorbemerkung: Der folgende Text wurde geschrieben im März 1995 als eines von drei Vorworten zu einem diverse ausgewählte Theorie-Arbeiten von Studierenden der ‚Weiterbildung Visuelle Gestaltung Zürich (WVG)‘ versammelnden Band, der unter dem Titel ‚Analyse visueller Figuren‘ in Angriff genommen worden, aber nicht bis zur Verwirklichung gediehen ist. Die Publikation in überschaubarer Auflage hatte einen primär häuslichen Zweck, sollte einer exemplarischen Demonstration innerhalb der Schule für Gestaltung Zürich dienen und einen kontinuierlichen Nutzen für eine intensiviertere Theorie-Kommunikation innerhalb der Ausbildung WVG ermöglichen. Konzipiert wurde das Unternehmen durch die drei Dozenten, die zwischen 1989 und 1995 etliche solcher Theorie-Projekte initiiert, angeleitet und durchgeführt haben: Aldo Walker, André Vladimir Heiz, Hans Ulrich Reck. Die beiden anderen Einleitungen sind nie verfaßt, die Publikation nicht verwirklicht worden. Man hat sich davon im Angesicht des üblichen Reflexions-Niveaus der Schule dann doch zu wenig versprochen, insbesondere in Betracht von studentischen Versuchen ‚in progress‘, die eine definitive Fixierung in einem falschen Licht hätten erscheinen lassen. Der Text, obzwar von einem einzelnen Autor verfaßt, darf vielleicht doch, auf seine Weise, als Formulierung der uns damals alle leitenden Überzeugungen und Ansichten gelten, ohne deren intensive Diskussionen er nicht zustande gekommen wäre.

Gelingendes Design¹¹⁶ erscheint oft als Gegensatz, gar als Aufhebung des Reflektierens. Das, was gemeinhin ‚stimmig‘ heißt, erfüllt vordergründig und wie selbstverständlich die Kriterien, die dem prozedierenden Modell erst Schritt für Schritt und in stetiger Prüfung seiner eigenen Ausdruckslogik zu entspringen hätten. Das Singuläre versteht sich, verzaubert im Gelingen, fixiert auf sein Versprechen, gerne als Modell, das seine Dichte über Exklusionen behauptet.

Der Diskurs des Design und der Kunst ist immer ein Traum vom Singulären, vom befreienden, evidenten Meisterwerk gewesen. Die Seltenheit dieses alle theoretischen Vorgaben einlösenden singulären Momentes kompensiert der Diskurs mit den Ritualen einer Pädagogik des Mittelmaßes, zu dessen geistiger Bewältigung man einen *double-bind* einbaut. Zulässig ist das Mittelmäßige nur als transitorischer Zustand, als ein Vorerst nicht weiter verrückbarer Höhen-

¹¹⁵ Ebda., S. 5. 6.

¹¹⁶ Man könnte hier gleicherweise von ‚Kunst‘ sprechen, lese also jeweils im folgenden, wenn ‚Design‘ steht, immer ‚Design/Kunst‘.

wanderung. Von unten betrachtet: eine stetige Verbesserung durch ständige Annäherung ans Ziel. Von oben betrachtet: ein Normkonflikt, weil der Theoriediskurs des Design sich imprägniert hat gegen das Verwerfliche des ‚nur‘ Schönen, den Reiz des Gefälligen, das Dekor der Oberfläche, die Halbheiten des schmeichelnden Nicht-Unbedingten. Aus dieser Sicht kann nur die Einlösung optimaler Werte als Gegenstand von Designtheorie generell gelten.

Nun ist allerdings oft bloß historisch bedingte Schönheit entstanden, wo es um die Unbedingtheit des Wahren zunächst zu tun war. Wie kommt das? Immer wieder stößt der Traum von einer geordneten Welt an eine Divergenz von Moral und Technik, die den Traum erst in Gang bringt. Der Gestaltertraum z.Bsp. von der unbedingten Wahrheit der Funktionen, die als unverfälscht geronnene Formen erscheinen, um dauerhaft und unbeirrt von dieser Wahrheit zu künden, verdankt sich dem Gefühl des Ungenügens, das die technischen Mittel wegen ihrer Abspaltung von einer Moralität an sich haben, welche die Welt als komplex, undurchschaubar, kontingent versteht. Der Verdacht, daß das Reale und seine symbolische Durchdringung weniger miteinander zu tun haben, als die Vision einer technisch-moralisch kontrollierten Welt verspricht, dieser Verdacht wendet sich deshalb mit Vehemenz gegen vermeintliche Defizite, zuletzt und insgesamt gegen das Ungenügen der Welt im Hinblick auf die höheren Funktionen einer geläuterten Moral. Denn nur so scheint er dem unerbittlichen Zwang zur Zustimmung zu einer chaotischen und unbändigbaren, unterstrukturierten und insignifikanten Welt entgehen zu können: Als stetige Überbietung seiner selbst im Namen des Unbedingten. Diese Evidenzbehauptung verwandelt das noch in der Euphorie zuletzt technikskeptische Selbsterfahrungspotential des planenden Menschen in eine Waffe des moralisch aufgerüsteten Subjekts. Die Kluft schließt sich wieder, indem Moral aus solcher Sicht, die oft die Autorität des Lehrers reklamiert, zu einer Bewährungsprobe des Technischen gemacht wird.

Jede Auslegung von Gedanken bedingt ihre Vergegenständlichung. Die künstlerische Reflexion beginnt bei der Beobachtung der genuin eigenen Formmuster. Undenkbar, daß eine ausdrückliche Vorstellung nicht theoretische Implikationen hätte. Theorie ist deshalb ein Name für die Beförderung der Wahrnehmung der eigenen Stilismen und Tricks, jener Angewöhnung von Überzeugungen, die gerade wegen der Fixierung auf das Singuläre nichts wiedergeben als bildtechnisch aufgerüstete moralische Überzeugungen mit selbstmissionierendem Effekt. Theoretische Erkundungen im Feld der Künste sind, entgegen dem wohl unüberwindbaren historischen Mißverständnis, keine apriorischen Philosophien, sondern entwickeln sich aus relativ pragmatischen Bearbeitungen praktisch erfahrener Stolpersteine. Das folgt einem Konzept von Theorie, das um die Komplexität des vermeintlich Nebensächlichen und die Einfachheit der großen, übergreifenden Konzepte weiß, die deshalb so einfach sind, weil in ihnen die Welt als das definiert wird, was sie dem Konzept gemäß zu sein hat.

Wohlgemerkt: Das ist kein Plädoyer für methodologische Pragmatik oder gar das sogenannte Konkrete, das sich ja meistens als das vom Abstrakten Dik-

tierte, als vom Anderen Losgelöste herausstellt. Künstlerische Theorien bedingen die Durcharbeitung der Vermittlungsformen, in denen jedes Design überhaupt erst wird, was leisten zu können sie verspricht. Dieser Zugriff ist dezidiert durch die kognitive Schematisierung erzwungen, welche ‚Praxis‘ heißt. Im Unterschied zu einer Theorie, die moralische Ideologie meint, selbstbeweisende Geste subjektiver Weltverfügung, zwingt sich diese Theorie der Wahrnehmung der eigenen Praxis auf. Deshalb beginnt künstlerische Theorie immer wieder am Nullpunkt: Der erfahrene Theoriemangel ist das bewegende Moment der Theorie, die Nunancierung und Momentanisierung eines Vakuums, das sich der Theorie einschreibt.

Designtheorie ist demnach das Gegenteil von rekonstruktiver Reflexion, aber auch von instrumenteller Durchsetzung moralisch festgesetzter ästhetischer Manipulationen. Es ist von einer geradezu erschlagenden Offensichtlichkeit, daß Designtheorie ihr bewegendes Moment in den die praktische Handlung anleitenden Modellen und nicht im Feld der ‚Haltungen‘ hat. Theorie ist, da jene Modelle meist implizit wirken, ein Forum der Explikation. Da die Darstellungsmittel der Explikation naturgemäß mit denjenigen der impliziten Modelle verbunden sind, entspricht die künstlerische Reflexion vom Theorietypus her am ehesten einer medientheoretischen Kriterienerörterung, nicht aber dem weltbürgerlichen Philosophieren. Was immer man von einem solchen an Support für ein sogenanntes allgemeines Menschenbild erwarten mag: Das faktisch bewegende Moment der Theorie ist der durch Design selber erzeugte Widerstand, ein Problem, das der mediale Prozeß dem praktischen als Entzug jeweiliger Lösungsabsichten aufzwingt. Es mag für jede von den Globalvisionen einer ethisch-ästhetischen Designutopie imprägnierte Künstlerseele schmerzhaft, gewiß aber narziß-tisch kränkend sein, daß Design als Illusionen konfigurierende Singularität reinen Gelingens jede Theorie bereits eingelöst hat, weil der Problemwiderstand, die Reibungsfläche des Stofflichen verschwunden sind. Erst recht, es ist nicht schwer zu verstehen, möchte der habituell kanonisierte Stolz auf den Vorsprung des geschlossenen Stilrepertoires pochen, durch das eine vorab veredelt-veredelnde Sicht dem Nullpunkt auferzwungener Theorie zu entgehen vermöge. Designtheorie ist eine Theorie des Theoriemangels. Ihre wirkliche Notwendigkeit hat Theorie nämlich genau dann, wenn sie kein technisches Rüstzeug bereitzustellen hat. Wäre es nicht um die Durchdringung der Gründe, Motive und Effekte eines Ungenügens zu tun, Theorie wäre der reine Reflex einer vollkommen instrumentalisierten Welt.

Die Identifikation eines Vagen steht am Anfang des Design-Theorie-Prozesses, der eine reflexive Dimension des Praktischen, Medium intensivierter Selbstbeobachtung ist. Die aus solcher Problembestimmung des Praktischen hervorgehende Selbstwahrnehmung der Widerstände bezeichnet präzise das Medium von Theorie als eines ästhetischen Vermögens. Ästhetisch ist die Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels gerade wegen des erfahrenen Zwangs zur Schärfung der Mittel, ein Problem zu durchdringen, um es zu trans-

formieren. Erst in der Transformation wird ein Weg der Durchdringung eröffnet. Nur am vitalen, intensiven und brisanten Material der Vergegenständlichung eigener Bilder und Symbole erweist sich die Theorie als das Medium des Notwendigen, das Dazwischen-Stehen des Unvermeidlichen im Möglichen, das Design schlechthin als Entwurf auszeichnet.

Was existiert, unterliegt dem Zwang zur Existenzbehauptung auf der Ebene der Begriffe. Die Sprache selber ist das wesentliche Verdinglichungsmedium, das aus der qualitativen Bestimmung des So-Seins eine Existenzbehauptung im Sinne einer Ontologie des Da-Seins macht. Ästhetische Theorie hat es vorwiegend mit eingrenzbaaren Phänomenen des Fiktionalen zu tun. Kann etwas Nicht-Existierendes doch existieren, wie ist der Modus seines Existierens zu denken? Ist das festgestellte ‚nicht‘, Ausdruck eines Nicht-Da-Seins, das anderes ist als das Da-sein eines ‚Nichts‘, doch ein bedeutungstragendes Etwas, mindestens eine Spur des Gegebenen im Entwurf mentaler Objekte? Kann man sich mentale Gegenstände denken, deren Wirkliches einzig ihre Bezeichnung ist, was gewiß beim Feststellen eines Fiktiven ganz ohne Schwierigkeiten zur Anerkennung dessen führt, was da sein muß, damit die Feststellung einer Bezeichnung des Fiktiven, dessen also, was nicht da ist, Sinn macht? Ist es nicht vielleicht eher so, daß ‚Welt‘ ein Gefäß für die Bezeichnung von Relationen, und nicht so, daß sie eine Sammlung von Objekten, Dingen, Stoffen ist? Wer, beispielsweise, wirkliche Menschen im Unterschied zu fiktiven für wirklich hält, der wird wohl unter Existenz nichts anderes verstehen als Konsistenz, d.h. eine eindeutig zuschreibbare, spekulative und im übrigen, angesichts lebenspraktischer Verwicklungen, die aus dergleichen Annahmen hervorzugehen pflegen, eine äußerst riskante Fiktion. Über solche Beispiele hinaus bleibt, genereller, zu vermuten, daß für das Subjekt einer Erkenntnis zwischen dem ontologischen Druck allgemein akzeptierter Bedeutungen und dem wirklichen Gehalt der Repräsentation eines Etwas im mentalen Apparat nicht strikt unterschieden werden kann. Dann aber ist nicht allein jeder kognitive Prozeß auf die Herausbildung eines Kommunikationsmediums angewiesen, sondern jede vermeintlich evidente Wahrheit erweist sich als Realitätsbehauptung innerhalb einer der Kommunikation ausgesetzten Kette von Interpretationen.

Gewiß gibt es mehr Dinge, die nicht existieren, als Dinge, die existieren. In jedem Bezeichnen, das sich nicht aus Konditionierungen ergibt, beinhaltet der Widerstand des Materials einen Überschuß des Möglichen über das Wirkliche. Was als Deutung durch Design erscheint, ist also mitnichten Praxis, sondern eine Metaphorisierung des Bezeichnens, eine virtualisierende Problemidentifikation. Ästhetik als Theorie des Theoriemangels bedeutet: Theoriemangel ist der fiktiv erschlossene Sachverhalt des Möglichen. Dieser Prozeß einer realitätshaltigen Untersuchung des Virtuellen ist das genuine Arbeitsfeld künstlerischer Theorie. Es gibt also niemals eine zweite, ‚eigentliche‘ Welt hinter den Zeichen und Bildern. Denn deren Möglichkeiten haben es immer schon mit dem Realen von Wirklichkeiten zu tun.

Kunst durch Medien und die Dynamisierung des Hervorbringens

Gestus, Ausdruck, prozessuale Kommunikation

Eine Möglichkeit der Artikulation von Kunst liegt in der Methode der Analyse des Bildlichen, der Perzeption des Objektes oder Produktes von ‚Kunst‘, also in der Reflexion des Mediums ihrer Darstellungsleistung begründet. Nur scheinbar vollzieht sich dies in Umgehung der prinzipiellen Formierungsregeln des Kunstsystems. Solche Konzentrierung auf ein künstlerisches Œuvre dient der Vergeisserung eines Werkes hier weit mehr denn einer vermeintlich intimen Annäherung an seinen Urheber. Solches ist bestimmt durch ein spezifisches Interesse, das ein angemessenes Vorgehen verlangt. Nun wissen wir, um mit einigen trivialen Sachverhalten zu beginnen, an die aber stetig erinnert werden muß, daß, was immer als Kunst geschätzt oder gewürdigt, bewertet oder auch nur wahrgenommen werden kann, der vorgängigen Zugerechnetheit zur Kunst, der Eingegliedertheit in ihre Institution bedarf. Es ist nichts am Werk, was zur Kunst von sich aus spricht. Kunst ist kein physikalisches, biochemisches oder physiologisches Ensemble von Merkmalen. Es gibt keine Sensualität als Grundlage der Definiertheit von Kunst, die nicht ihrerseits bereits durch deren Semantik, also nominell wie nominalistisch festgelegt und damit auch in variablen Kontexthinsichten beschreibbar wäre.¹¹⁷ Es entscheiden mithin Referenzsysteme komplexen Zuschnitts über die Zugehörigkeit zu spezifischen Aussagemöglichkeiten von Kunst.¹¹⁸

Eine vorrangige Inkorporation dieser nominellen Zuschreibungen liegt in Gestalt des Kunstmuseums vor. Es erscheint dem Betrachter wie selbstverständlich und natürlich als ein selbstgenügsames, jedenfalls sinnlich gefügtes Gefäß, als sensuell dimensionierter Quasi-Organismus. Seine Physikalität täuscht aber darüber hinweg, daß seine wesentlichen Bestimmungsmerkmale in einem theoretischen Dispositiv, geregelten Aussagebeziehungen zwischen einzelnen Theorien, also als Inkorporation nominalistisch wirksamer Referenzsysteme begründet liegen. Es gibt im Zeichen des Kunstmuseums keinen Gegensatz, keinen Bruch, ja wahrscheinlich nicht einmal eine minimale Verrückung zwischen den disposi-

¹¹⁷ Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck, Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis/Toni Stooss (Hrsg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien/Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993.

¹¹⁸ Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie, in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hrsg.), Bild und Reflexion, München 1997; außerdem: ders., Kunst durch Medien, in: Hans Ulrich Reck, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York 1996; Hans Ulrich Reck, Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Manfred Faßler/Wulf Halbach (Hrsg.), Geschichte der Medien, München 1998; ders., Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang, in: Claus Pias (Hrsg.), (me' dien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur, Weimar 1999; ders., Kritik des Sehens – Denken der Kunst – Durch den Spiegel hindurch, in: Manfred Faßler (Hrsg.), Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder, München 2000.

tionalen Beziehungen und der architektonischen Gestalt, also zwischen Bezeichnungen und Physikalität. Das Kunstmuseum gehört auf einer tieferen als der bekannten äußerlich oder literarisch zitierenden Weise zu einer veritablen *architecture parlante*. Es ist seine Struktur, die spricht, nicht die Indikation durch indexikalische Zeichen, Ornamente, Hinweise, Verdeutlichungen. Seine Gestalt ist durch und durch Erscheinung der wesentlichen dispositionalen Regelungen, nicht eines Willens zur Verzierung und Inszenierung. Für jede konkrete räumliche Einrichtung gilt dies grundsätzlich, wenn auch die Unterscheidung dafür spezifisch nützlicher Raumtypen ein differenziertes Bild vom Ertrag der Nutzungsvarianten, der getroffenen ‚Lösungen‘ erbringt, das von singulären Bedingungen und Leistungen abhängt. Das macht die Faszination der physikalischen Räume als Ausdruck der dispositionalen Bestimmtheit des Kunstmuseums aus. Erklärt auch die von Pädagogen eher mißbrauchte denn wahrhaft benutzte Möglichkeit, daß in Gestalt der Architektur von Räumen selber das steuernde Prinzip einer kritischen Aneignung historisch differenzierter Kunstwerke erscheint. Der Sachverhalt erklärt auch, weshalb gerade Künstler durch die Neukonzeption des Ausstellens nicht nur neue Werke und Werkgruppen gewinnen können, sondern auch ein neues Prinzip für die Geltung und Wirkungen des Kunstraumes insgesamt – als Museum, Galerie, *rite de passage*, Transform, was auch immer. Aldo Walker hat solches verschiedentlich unternommen. Am sinnfälligsten in Nähe der hier verhandelten Thematik in/mit ‚lettre d’images par aldo walker‘ (Helmhaus Zürich, 1989). Weiterungen davon sind Konzept geblieben, so eine Aufarbeitung der künstlerischen und kunsttheoretischen Bedingungen von Kunstkritik für die AICA¹¹⁹ oder eine konkrete geplante Fortsetzung, zugleich Ausweitung und zugleich doch völlige Änderung des Projektes von ‚lettre d’images par aldo walker‘ für das Helmhaus Zürich, das Aldo Walker mit André Vladimir Heiz und mir in etlichen Gedankenfindungs-Treffen Zug um Zug zu entwickeln begann, das dann aber wegen der Belastung Walkers als Leiter der *Weiterbildung Visuelle Gestaltung* an der Schule für Gestaltung in Zürich und allerlei unnützen Turbulenzen dort allzu langsam nur in die Gänge kam und schließlich zurückgestellt wurde. Für das Helmhaus kam dann 1999 eine ganz andere, leider eine eigentliche Abschiedsausstellung mit dem ‚morphosyntaktischen Objekt‘ zustande, durchaus eine Thematisierung des ursprünglich Intendierten ermöglichend, wenn auch in ganz anderer Weise.

¹¹⁹ AICA: ‚association internationale des critiques d’art‘, Internationaler Verband der Kunstkritiker. Geplant waren Ausstellung, Kolloquium und Katalog, wozu im Auftrag der Sektion Schweiz der AICA für das Kunsthaus in Zug Aldo Walker, datiert vom 28. Februar 1993, eine definitive und zunächst umfänglich akzeptierte Skizze vorgelegt hat, in der die Kooperation mit mir für alle Aspekte des Vorhabens festgeschrieben war. Den Auftraggebern, insbesondere sich wandelnden Mischverhältnissen und neuen Einflußdominanzen unter den Entscheidungsträgern erschien Walkers Konzept zunehmend bedrohlich durch seine theoretisch ausgreifende Insistenz. Man hat das Unternehmen dann – in der Tat: wie eine ‚zu heiße Kartoffel‘ – fallengelassen.

Zurück zur generellen Formulierung der theoretischen Figur: Auch wenn es so aussieht, als ob die Kunst, wenn sie denn überhaupt sich verstofflicht und nicht Markierung in einem Prozeß der Bedeutungssetzungen oder gar der durch sie bewirkten Handlungen bleibt, in konkreten und diskreten, sinnlich erfassbaren Objektzusammenhängen existiert – zu ihnen hin ex-istiert, das heißt als sie selbst aus sich selber heraustritt – und mithin sinnlich evident nicht nur in ihrer Gestalt, sondern eben in ihrem Wesen als Kunst erfaßt werden könne, so ist das doch nur ein blinder Reflex, ein naives Vertrauen, das sich unbefragt auf den ja immer vorhandenen Rahmen des Werks, seine Ausstellungsritualisierung, den Ort seines Zeigens/Gezeigtwerdens, den vorlaufenden Rahmen der Definiertheit als Kunst stützt. Kunst ist also generell ein Gepräge, das auf Zuschreibung beruht, eine Charakterisierung, kein Wesen, ein Status, keine inhärente Material- oder Formeigenschaft. Wäre sie das, dann würde die europäische Zivilisation die Bewertung der Vorfälle, Sachverhalte oder Tatbestände des Visuellen quer durch die normativen Codes von hoher und trivialer Kultur ganz anders als wie bisher vornehmen müssen.

Man geht demnach nicht falsch in der Annahme, daß Kunst immer wieder von den umgreifenden, vorgreifenden, retrospektiv regulierenden, jederzeit dominanten Rahmensetzungen lebt, in der die Sachverhalte identifizierbar und variabel zugleich bleiben. Solche Rahmensetzungen ermöglichen von sich aus, da sie zwar wohl definiert an ihrer Grenze, nach Innen aber vollkommen indifferent sind, unterschiedliche Lokalisierungen von Zusammenhängen. In diesem Rahmen gibt es verschiedene Dichtegrade, Intensitäten und Ungleichzeitigkeiten. Die Ordnung der Bedeutungen ist nur linear chronologisch organisiert in einem üblichen mechanischen Sinne: als Sortierungsleistung der Archivierbarkeit der Objekte, aber nicht als Adressierung ihres Ausstellungswertes. Die permanente Neugruppierung der Objekte nach jeweils anderen Gesichtspunkten ist eine Leistung dieser prinzipiellen Grenzziehung nach außen, indifferentiellen Flexibilisierung nach innen. Kunst als Vorkommen von Werken und Aussagen kann deshalb im Sinne einer Ritualisierung verstanden werden – punktuell, okasionell: von Fall zu Fall. Gerade das macht es möglich, Kunst von Visualität, visueller Präsenz im allgemeinen, zu unterscheiden und die Anthropologie des Bildes von den Ansprüchen der Kunst, die ihrerseits weniger, wie bisher und modern so beliebt, epistemologisch zu verstehen sind, als vielmehr einer rituellen und emphatischen, also letztlich einer rhetorischen, Funktion zugehörig. Das ermöglicht, daß Lebenswelt nicht nur außerhalb der Kunst, sondern als eine spezifische Ritualisierung zur Lebensform ‚Teilhabe an Kunst‘ und damit Element der Lebensformen im allgemeinen wird. Wenn Kunst Teil der Lebensform, der Umgang mit Lebensformen aber immer auch Teil so verstandener Kunst ist, dann bewegt sich das Erkenntnisproblem der Kunst nicht mehr in den Markierungen der ästhetischen Besonderung philosophischer Reflexion und genuiner Epistemologie, sondern im rhetorischen Feld der Beobachtung formierender Kräfte von innen wie zugleich von außen. Der Vorteil ist immens, werden doch die Kunst und die In-

stanzen ihrer Reflexion – Geschichte, Theorien, Modelle – vom Universalitätsanspruch des Verstehens und Erklärens der Bilder entlastet und erscheinen als eine Weise des Existierenkönnens visueller Formen und ihrer Präsenz neben anderem. Dieser Differenzierung und gerade nicht einer Generalisierung dient eine anthropologischen Koppelung von Imagination und Bilderzeugungstechnologien, die zu einer Zurückweisung des überzogenen Anspruchs einer universal auf Bildrepräsentationsleistungen und transkulturelles ‚Bildwissen‘, also allegoretische Prozessierung und referentielle Inkorporation, ausgerichteten Kunstwissenschaft führt.¹²⁰

Mit diesem Verweis auf die Situierung der Kunst im institutionellen Geflecht ‚System der Künste‘ und der Lebenswelt zugleich, ist ein Nerv des Denkens und Arbeitens von Aldo Walker bezeichnet. Sein Werk ist Ausdruck dieses Denkens, wie die Rhetorik des Gemeinen, die Topologie des Gewöhnlichen und die *Tropen* der lebensweltlichen Verständigung nicht nur von Kunst genutzt, sondern durch diese in besonderer Weise ausgedrückt, modelliert und geformt werden können. Kunst setzt dabei, es wird sofort klar, weniger auf die Inkorporation einer genuinen Erfahrungswelt und Kategorienlehre als vielmehr auf ein besonders geregeltes Spiel im Umgang mit dem Vertrauten, allgemein und alltäglich Zugänglichen. Mit einem Kürzel: Es geht um den Vorrang des Gestus vor dem Ausdruck. Ausdruck gehört in die Sphäre der Innerlichkeit, zum romantischen Genie, zu Künstlerheldentum und zur Introspektion der Klänge, zum Hineinhorchen in die seelischen Regungen und energetischen Schwingungsqualitäten seit Kandinsky – der, mit nachhaltiger Wirkung, wenn auch in dieser Komponente erst spät bemerkt, die Pathomorphie des erregten Künstlers in die Didaktik der innerlichen Ordnungen ummünzte und damit Emphase durch Syntax, ästhetische Wirkung durch formelle Zeichenbeziehungen ablöste. Gegenüber den situierenden Bedingungen der Lebenswelt aber ist Ausdruck immer und grundsätzlich unzureichend. Verstanden wird am Kunstwerk nämlich in der Regel, was den Rezipienten anleitet, sich einem Eindruck, einem Vorfall hinzugeben. Auch hierzu gibt es zahlreiche außerkünstlerische Parallelen. Dafür Ausdruck einzusetzen oder gar ihn zu beanspruchen im Sinne der Wirkung auf andere hin, ist bestenfalls mißverständlich und überflüssig.

Ausdruck läßt sich reduzieren auf die intrikaten und intrinsischen Bedingungen eines Zeichenprozesses, der exklusives Material sucht. Gestus dagegen bezeichnet eine Situation, eine raum-zeitliche Einheit von wahrgenommenen Ereignisfolgen, die sich keineswegs in Kommunikation erschöpfen, auch wenn sie belegen, daß die Sphäre der Kommunikationen reicher ist als diejenige Kommunikation, die auf Verallgemeinerungen des Argumentierens, adäquaten Austausch von Mitteilungen, Erzeugen von Informationen etc. aus ist. Der Kommunikation der Kunst – Austreten ihrer Folgen aus ihrem Erzeugungsarrangement,

¹²⁰ Vgl. dazu: Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

was zugleich als Regulierung der Kunst der Kommunikation wirkt (gedoppelt zu verstehen als ‚von‘ und ‚zu‘: kommunikative Leistung und Befähigung zu dieser Leistung) – geht es nicht um den allgemeinen soziologischen, systemtheoretischen Vorfall des Prozessierens von Bezeichnungen und Bedeutungseinheiten, sondern um spezifische Formen der Kommunikation, in welcher deren Regelwerk, die Mechanik, die Steuerung freigelegt werden können. Es geht Walkers Überzeugung nach in der Kunst um indirekte, prozessuale Kommunikation. Hier meint er, aufweisen und belegen zu können, daß Kunst eine der wesentlichen und seltenen Kräfte ist, durch welche artifizielle Kontexte aus dem unmittelbar sich vollziehenden, in diesem Falle eben: künstlerischen Prozeß entstehen können. Artifizielle Kontexte, Verweise, Bezugnahmen müssen sonst definitiv konventionalisiert, auf ein gemeinsames Muster festgelegt werden. Rudolf Carnaps ‚Der logische Aufbau der Welt‘ gibt dafür ebenso ein beeindruckendes Beispiel wie Alfred Tarskis Formalisierung einer wahrheitsfähigen Sprache, die gereinigt ist von den lebensweltlichen Überflüssigkeiten, Ambivalenzen, Metaphorisierungen, Polysemien (Mehrdeutigkeiten). Wenn es gelingt, solche Präzision variabel, flexibel, modulierbar und modellierbar zu halten ohne Verlust an Schärfe, dann gelingt das nicht bezüglich eines mathematischen Formalisierungs-ideals, an dem alle diese Konstruktionen einer idalen Sprache¹²¹ scheitern, sondern innerhalb der rhetorischen Lehre des Bedeutungszugewinns, der als Gestus verstehbar wird, als Rahmenwerk¹²², durch Ritualisierung des Handelns, implizite Verstehensdichte¹²³, nicht aber durch definierende Exaktheit¹²⁴. Mit diesem Herausbilden eines Unbekannten, eines Noch-Nicht (Ernst Bloch), eines Artefaktes, das Verstehen testet und suggeriert, in der Suggestion aber sich als reales vermittelt, ist der Kern der Auffassung vom Kunstprozeß durch Aldo Walker und damit auch der von ihm für angemessen erachtete Entwurf eines Verste-

¹²¹ Vgl. dazu Christian Stetter, *Schrift und Sprache*, Frankfurt 1997; Friedrich Stadler, *Studien zum Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext*, Frankfurt 1997; P. M. S. Hacker, *Wittgenstein im Kontext analytischer Philosophie*, Frankfurt 1997; Victor Kraft, *Der Wiener Kreis. Der Ursprung des Neopositivismus*, Wien 1950; Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, Bd. III, 8. Aufl., Stuttgart 1987.

¹²² Vgl. dazu Erving Goffmann, *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt 1977; ders., *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt 1974.

¹²³ Vgl. Dan Sperber, *Über Symbolik*, Frankfurt 1975; Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt 1983; außerdem: Stephen Greenblatt, *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*, Frankfurt 1991.

¹²⁴ Vgl. Wolfgang Stegmüllers Darlegungen der entsprechenden Positionen, insbesondere seine Diskussion des nominalistischen Universalismus von Saul Kripkes ‚Name and Necessity‘: Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. IV, Stuttgart 1989, S. 1–160; zum Kontext vgl. Willard van Orman Quine, *Theorien und Dinge*, Frankfurt 1985; Robert B. Brandom, *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus*, Frankfurt 2001; Friedrich Waismann, *Logik, Sprache, Philosophie*, Stuttgart 1976.

henshorizontes für seine Werke gekennzeichnet, die niemals versuchen Ausdruck zu sein, sondern Gestus und zuweilen dadurch lehrreich werden wollen, daß sie diesen Gestus auszudrücken und im Ausdruck des Gestischen zu konzentrieren nicht vermeiden können.

Zur Kunsttheorie medialer Prozesse

Kunstgeschichtliche Reflexion, Kritik und weitergreifende Verknüpfungen

Eine definitivische Orientierung vorab, die nicht als apodiktische Setzung, sondern als ein Regulativ der Konkretisierung und Differenzierung zu verstehen ist: Medienphilosophie unterscheidet sich von Medientechnik oder medialer Technologie negativ darin, daß eine Theorie der Apparate oder gar nur eine Rekonstruktion ihrer Logistik und Programmierung in keiner Weise den Gebrauch der Technik, den Gesamtzusammenhang von Praktiken, Dispositiven und Diskursen, von Entwurf und Nutzen, Struktur und Aktualität erschöpfend beschreiben kann. Medienphilosophie meint hier und weiter generell den Status der Erkenntnis und Artikulation von Kunst bezüglich der Medien, die solches ermöglichen, indem sie es nach den eigenen Bedingungen mitprägen.

Erwähnen wir, bevor wir weiter unten ausführlicher auf diesen Bezug eingehen werden, für die Skizzierung von Kunst in medienphilosophischer Perspektive Bruce Nauman – eine keineswegs zufällig gewählte Konstellation in Nachbarschaft zu und mit Aldo Walker. Bruce Naumans Gesamtwerk bietet eine ausgezeichnete Möglichkeit, Kunst als medientheoretisches Verfahren, mithin nicht nur als Potential, sondern als Performanz seiner diesbezüglichen Anlagen und Dispositionen zu beschreiben. Damit gemeint ist nicht nur die Relevanz, die ein Werk für solche Fragestellungen hat, sondern die Substanz des Werkes selber erscheint als etwas, das kraft der Mediatisierung, der Setzung und Herausbildung eines Artefaktes existiert, in welchem die Mediatisierungsvorgänge des poetischen wie des ästhetischen Prozesses zur Erzeugung eines artikulierenden Objektes/Kunstwerkes noch einmal explizit zur Darstellung gebracht werden können – als Setzung eines Anfangs, der auf die Weisen, bedingende Unauflösbarkeit seiner Vermitteltheit in jeweils unterschiedlicher methodischer Akzentuierung reflektiert. Poiesis ist zunächst beliebige Hervorbringung, unbegrenzte Setzung, ein situativer Vorgang der Gestaltung, Aisthesis schafft durch entsprechende Parameter und elementare Maßnahmen Ordnung¹²⁵ und erweist sich mit der Zeit als profiliertes Medium einer Verknüpfung der Wahrnehmung mit der poetischen Hervorbringung (Reihenbildung, Mechanik/Mechanismen der Zeichenerzeugung, Variation der Laufumgebungen, Modellierung diverser, metho-

¹²⁵ Vgl. dazu André Vladimir Heiz, *Medium – eine Welt dazwischen*, Schriftenreihe des Museums für Gestaltung Zürich, Nr. 23, Zürich 1998, bes. S. 6ff., 30ff., 41ff.

disch unterscheidbarer Zeichenketten). In analoger Weise artikuliert sich natürlich das seit dem 18. Jahrhundert geläufige Schichtenmodell der Künste – Vermittlung ihrer Hervorbringung an Organe und Sensoren einer angemessenen Aufnahme, Rezeption – als eines Verfahrens der Inkorporation theoretischer Forderungen, die damals, ganz im Unterschied zu heute, in Regeln der akademischen Anerkennung niedergelegt worden waren. Deren Geheimnis bestand darin, daß ein bloßer adaptiver und gehorsamer Nachvollzug scheiterte und sich das eherne Regelwerk nur einer situierenden Neuerfindung, einer kontrolliert manierten Abweichung zu erschließen vermochte. Erst dadurch zeigte sich für den Kunstprozeß flexibel die Differenz zwischen der normativen Kraft der Regeln für die Bewertung des Geschaffenen und der ästhetischen Ambivalenz ihrer maximierenden Pragmatik für den auf andere Entscheidungen, nämlich jene des Künstlers, absetzenden Prozeß der Erzeugung dessen, was noch nicht normativ beurteilt werden konnte, weil es noch nicht Geschaffenes, Geronnenes, Verkörpertes (also noch nicht: geworden) ist. Anders nuanciert: weil es noch nicht Objektives, Öffentliches und auf einen Aufnehmenden Einwirkendes ist. Vor diesem Schritt in die verbindliche Formulierung galt seit je, erst recht nach innen in Zeiten normativ geleiteter ästhetischer Erwartung und entsprechender Kontrolle der Produkte, daß die Künstler in ihrer unverwechselbaren Weise experimentierten. Die besondere methodische, heuristische, entwerfende und erfindende Autonomie war immer schon von ganz besonderer Beschaffenheit. Und zugleich zeigt sie an, daß die panorama-artig vefahrenden Theorien künstlerischer Autonomie-Entstehung grobe Vereinfachungen sind, weil sie nicht zusammendenken können, was empirisch immer schon koexistiert hat: Die schärfste Kontrolle der öffentlich gemachten, für angemessen bewerteten Produkte und die Irregularitäten der kunstschaftenden Methoden, die dem Künstler zu Erfahrungen verhalfen, in denen er unter Einhaltung der Normen, mindestens ausreichend suggestiv, den Objekten eine einmalig neue und unverwechselbar eigene Prägung einschreiben und aufdrücken konnte.

Medientheoretische Performierung der Kunst prägt die kunstgeschichtliche Reflexion, geht aber nicht von ihr aus, entsteht nicht aus dieser oder durch diese. Leitend bleibt die Frage, was ein Mediatisierungsprozeß des Künstlers bedeutet und wie er aussieht. Als ein prominentes, für unsere Zwecke gerade wegen seiner vordergründig thematischen Entfernung taugliches Beispiel dürfen die sogenannten ‚Dürerschlaufen‘ angesehen werden. Wenn Albrecht Dürer als eine Art ornamentaler Visitenkarte solche Lineaturen am Rand von Buch- und Pagina-Illustrationen, aber auch innerhalb von Bildzyklen an besonderen Stellen unterbringt, dann entspricht das weniger einer Sehnsucht nach dem exklusiven Einfall für die Verbesserung eines ‚markttauglichen‘ Originalitätswertes, als daß es vielmehr auf den künstlerischen und rezeptionsästhetisch wirksamen Status der Lineaturen überhaupt verweist. Nun ist ja bekannt, daß Dürer in seinen Holzschnitten und Kupferstichen in der Behandlung der Linienführung einen Grad an Angleichung an die gegenständlichen Vorgaben erreicht hat, der für die Kunst

seit der Renaissance im Sinne eines Handwerks, eines Könnens, aber eben auch einer Wissenschaft vom Sehen und der Inszenierung darin gewonnener und erprobter piktural imitierender Äquivalente verbindlich geworden ist. Mit dieser Apotheose der Lineatur, die sich bis zum Klassizismus auch als Standard der Kunstwürdigung erhalten hat und die selbstverständlich und unübersehbar in der Kunst Aldo Walkers eine bedeutsame, wenn auch gewandelte Rolle spielt, behauptet ein Künstler zur Zeit Dürers eine wachsende Autonomie. Diverse Werke von Aldo Walker, z.Bsp. ‚neunzehnhundertsiebzig‘ (1970, Sägemehlschriftzug, ca. 1200 cm, realisiert für die Dauer und im Rahmen der Ausstellung ‚Visualisierte Denkprozesse‘, Kunstmuseum Luzern, 1970) oder ‚toute chose est éphémère‘ (‚toute chose est éphémère‘, 1970, Schlauch 4 m, Galerie Créadenne Neuchâtel; siehe auch weitere Werke aus den ‚Visualisierten Denkprozessen‘) können als Revokationen wie Nachklänge solcher Lineaturen verstanden werden. Die Autonomie, in der sich der Künstler behauptet, gehört notwendig zum medialen Rahmen der Kunst dazu. Und zwar weniger durch eine soziale Behauptung des Status des Künstlers, als vielmehr auf der medialen Ebene der Perfektionierung dessen – gesuchter und gelingender Abstraktionszuwachs –, was William Hogarth im 18. Jahrhundert als die Magie der Schönheit der Linie, v.a. aber in Umkehrung der Begründung ihrer Magie mittels und zugleich als ‚analysis of beauty‘¹²⁶ beschrieben hat. Daß Kunstwerke hierin, in Bezug auf eine Vervollkommnung figural abstrahierender Mittel und Motive, vergleichbar werden, belegt im Konzentrat der Linie, daß es sich um einen übergreifenden, typischen wie typisierenden Medialisierungsvorgang und nicht einfach um die Perfektionierung einer Gattung oder die Demonstration handwerklicher Virtuosität handelt.

Banalerweise verläuft ein solcher, hier in Anlehnung an die bereits geleisteten Ausführungen zum Korpus des ‚Ornamentalen‘ beschriebener Mediatisierungsprozeß nicht auf einer autonomen zweiten Ebene und keineswegs getrennt von seinem Werk, sondern in diesem und als dieses selbst. Allerdings wissen wir, wie schwierig es ist, die bedingenden Faktoren und den Reichtum des Geflechts der Kriterien im vollendeten Werk angemessen, zuweilen gar überhaupt noch wahrzunehmen. Das Werk als, nach einem Diktum Walter Bejamins, Totenmaske der Idee – hier gesetzt: der Lebendigkeit eines Entwurfs, gehe er aus einer Idee oder aus etwas anderem hervor, beispielsweise aus der sich ultimativ setzenden Subjektivität auf allen Ebenen ihrer illusorischen und wirkungsmächtigen Selbstinszenierung –, dieses Werk wird als Allegorese eines Bedeutungstableaus meist stillgelegt, damit seine vitalen Referenzen als inkorporierte Repräsentationen ‚gelesen‘ werden können. Solche Allegorese verwandelt die prozessualen Entscheidungen, die in die Gestaltfindung eingehen, in Attribute eines Vollendungszusammenhangs, verschiebt Genesis auf Form und reduziert die Form auf die sie kenntlich machenden sinnlichen (plastischen, pikturalen, stilistischen) Merkmale, verwandelt also Aspekte in Attribute.

¹²⁶ Erstmals erschienen in London 1753.

Die medientheoretische Bedeutung der Kunst besteht nun – und dies erweist sich an Bruce Nauman beispielgebend – generell darin, mindestens darf es zunächst so verallgemeinert gesetzt werden, daß die Attribute durch Irritationen immer wieder flexibel und vorläufig, in ihrem Bestand unabgeschlossen gehalten, in ihrer Deutlichkeit verunklärt, ihrer Statik beraubt werden. Kunst als Medientheorie eröffnet noch im gesetzten Werk die Dynamik der poetisch erzeugenden Bedingungen dessen, was in der Adressierung der Wahrnehmung, der Ästhetik der Rezeption Gefahr läuft, auf die Rubrizierung von Bedeutungen reduziert zu werden. Das würde unweigerlich die prozessuale Teilhabe an der Erfindung, die das Kunstwerk doch wesentlich intendiert und eröffnen will, auf den statischen Nachvollzug von Bedeutungen einschränken, also Erkennen durch Sehen, Dynamik der Perzeptionsbildung durch Dechiffrierung eines vorgesetzten Quasi-Textes, offene Konstruktion durch autoritativ vorgegeben Nachvollzug ersetzen.

Dennoch wäre es eine verstellende Fortsetzung bekannter universalistischer Irrtümer und Selbstmißverständnisse – beispielgebend diskutiert am Fall der Hermeneutik¹²⁷ –, ginge man davon aus, daß die diversen künstlerischen Modelle sich auf eine einheitliche Medientheorie beziehen, durch sie zu einem durchgehenden Ganzen sich zusammenfügen lassen sollten. Das liegt weder im Interesse der Methode noch des Materials. Im Hinblick auf die noch späteren elektronischen Medien, in welchen Verbund sich Television natürlich einbauen lassen wird, ist die derzeit umlaufende Rede eines *pictorial turn* als Ausdruck der paradigmatischen, innovativen Leitaufgabe der Kunst- als einer universalen Bildwissenschaft als ziemlich dubios zu werten. Denn schon längst hat ein *digital turn* eingesetzt und die Wendung von der Vernunft- zur Sprachkritik, von der Geistphilosophie zur Linguistik und von dieser zum Bild als dem Medium der Veranschaulichung ubiquitärer diagrammatischer Visualisierung auf ganz andere Weise überholt. Die vehemente Förderung einer *imaging science*, die auf die computer-gestützten bildgenerierenden Verfahren in Medizin und Naturwissenschaft sich stützt, markiert gewiss einen kulturellen Wandel, wohl auch einen medienkulturellen. Daß dieser aber im Kern den Vorrang einer generalisierten Kunstwissenschaft zu stützen vermöchte, ist eine abstrakte methodische Hoffnung, die nichts wirklich Neues verspricht, sondern die kompensatorisch und in symmetrischem Verhältnis zu den bisherigen, die visuelle Kultur betreffenden, trotz aller Differenzierungen doch insgesamt unübersehbaren Ausblendungen der Kunstgeschichte steht – Film, Kinematographie, Kino, Fernsehen, Werbung, Wissenschaftsillustration, visuelle Kommunikation und Semiotik generell – und nur als solche Kompensationsfigur wahrhaft zu verstehen ist. Eine für die Kunst relevante Bildtheorie auf der Basis digitaler Bilderzeugungstechnologien vermag ich trotz einiger Ansätze und Vorschläge bei Vilém Flusser und Abraham Moles noch nicht ausreichend entwickelt zu sehen. Viele neuere, durchaus ehrenwerte

¹²⁷ Vgl. Jürgen Habermas, Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: Karl-Otto Apel u.a. (Hrsg.), Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt 1971, S. 120–160.

Versuche sind dazu nicht von weiterführender Kraft, weil sie schlicht anderen Aufgaben folgen – nicht weil sie ungenügend wären.¹²⁸ Das Mißverständnis liegt hier auf der Ebene eines ungestümen, aber nicht im selben Ausmaß informierten Rezipienten- und Interpreteninteresses.

Auf der anderen Seite praktiziert Robert Becks *Chicagoer Institute for Imaging Science* unter dem Deckmantel einer universalen Bildwissenschaft, die wesentlich von der Kunst- und Kulturgeschichte der Bilder gelernt haben will, genau besehen doch nichts anderes als eine spezialisierte angewandte Semiotik, besonders auf indexikalischer Ebene bezüglich der Nutzung und Geltung diagrammatischer Exemplifizierungen, für die es eines Bezugs auf Kunst und Kunstgeschichte in keiner Weise bedarf. Auf solches zu fokussieren, ist verdienstvoll, betrifft aber das wesentlich elaboriertere Verhältnis von Bild und Kunst überhaupt nicht. Die Verfahren der so heftig beschworenen neuronalen Ästhetik beschäftigen sich bestenfalls mit den neuen Erkenntnissen der Gehirnforschung auf der Basis der Gestaltpsychologie und von Jean Piaget, aber nicht in einem neuen Territorium. Es ist wohl ohnehin vermessen, Konsequenzen aus der verdienstvollen Aneignung des aktuellen Erkenntnisstandes für die Frage der Bilder zu ziehen. Ich vermag nicht einzusehen, was mit der Forderung nach einer universalen Zuständigkeit neuronaler Ästhetik, bildgebender Verfahren und ihrer Synthese in einer Kunst- als einer allgemeinen Bildwissenschaft gerade für die Analyse des Visuellen gewonnen werden könnte. Meistens erweisen sich Thema, Methode, Gegenstand und Erkenntnisinteresse auch unter dem Deckmantel der expliziten Präention einer neuen ‚neuronalen Ästhetik‘ als traditionell. Man konsultiere hierzu als aufschlußreiches Beispiel Karl Clausbergs ‚Neuronale Kunstgeschichte‘.¹²⁹ Dieses Buch weist die unvermittelbare Doppelung schon im Titel auf. ‚Neuronale Kunstgeschichte‘ kann man rhetorisch nur als Provokation mittels Paradoxie verstehen. Was immer Kunstgeschichte ist oder Kunst: Sie sind nicht neuronal oder ‚im Kopf‘. Aber methodisch und politisch indiziert ein solcher Slogan maßgeblich Neues – gewissermaßen mit der Brechstange vorgeführt. Im Kontrast dazu steht ein Untertitel, der vollkommen konventionell angelegt ist. Im Buch geht es denn im wesentlichen um die Argumentation auf dieser zweiten Linie, mit durchaus neuen Akzentuierungen, was den Umgang mit der Geschichte des apparativ gestützten Sehens, dem ‚Mythos Perspektive‘ und

¹²⁸ Vgl. z.B. Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001; Anne Hollander, *Moving Pictures*, Cambridge/London 1991; insbesondere den die Rede vom *pictorial turn* anstoßenden William J. T. Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt 1990, S. 17–68; zum Kontext eines Anspruchs an Bildwissenschaft vgl. weiterhin: Caroline A. Jones/Peter Galison (Hrsg.), *Picturing Science – Producing Art*, New York/London 1998; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

¹²⁹ Vgl. Karl Clausberg, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*, Wien/New York 1999.

die Erörterung der einschlägigen Literatur angeht, besonders der seit Jonathan Crarys „Techniques of the Observer“¹³⁰.

Absehbar ist, daß auf diesem Weg nicht selten eine erneute, erweiterte und nochmals intensivierte Popularisierung der Kunstkonzepte und damit auch der Funktionen einer diese befördernden Kunstgeschichte erreicht werden sollen und auch können. Die Verbreiterung der Wirkung von Kunst vermag aber bestenfalls das Empfinden des eigenen Ungnügens gegenüber einer längst übermächtigen kunstexternen visuellen Kultur zu kompensieren oder eine wohlgefällende Kunst an deren Stelle einzusetzen, in vorgeblicher Idolatrie die Wirkweisen der visuellen Versinnlichung preisend, sie als Dekor, Verschönerung, Exemplifizierung, Veranschaulichung einsetzend, die wieder propagiert, Bilder verstünden sich von alleine. Es spräche im Prinzip nichts gegen eine solche Vereinheitlichung von freier und angewandter Kunst im Zeichen eines *decorum*, das diese Spaltungen als arbiträr und überholt erscheinen läßt. Aber offenkundig ist man gerade von der Seite der allgemeinen Visualisierung her nicht bereit, auf die höheren Weihen der Kunst für die Gratifikation der Bilder zu verzichten und diese als semiotische Routinen und Subroutinen oder als allgemeine Sachverhalte anzusehen – Gewöhnlichkeiten oder Banalitäten im besten Sinne des Wortes: ständige Vorfälle, Habitualisierungen. Gerade dazu dient offenkundig die Behauptung, man bedürfe der Kunst- als einer allgemeinen Bildwissenschaft. Es sollen das Interesse am höheren Genuß und die Entschädigung durch hohe Kunst nicht preisgegeben werden, auch wenn methodisch für den Fortgang der visuellen Kommunikation mit der Abspaltung von der angewandten natürlich auch die freie Kunst selber aufgehoben wird, wogegen in keiner Hinsicht etwas einzuwenden ist. Bleibt aber vehement die Forderung bestehen, daß auf der Preisgabe der höheren Erwartungen bestanden und deshalb auf die territoriale Aussonderung eines besonderen ästhetischen Empfindens verzichtet werden muß. Was mit der Auffassung, Kunst wirke direkt, nonverbal, unmittelbar und ohne Kontexte, angerichtet wird, zeigt die qualitative Transformation der Welt der Museen in eine restlos musealisierte Welt nun schon seit geraumer Zeit, deren Bedingungen man in der Tat in den musealisierten Sektoren der Kunst in besonders reiner und fataler Form vorfindet.¹³¹

In Betracht derjenigen medientheoretischen Entwürfe, die auf die Kette sich ablösender Dominanzhierarchien und medialer Vorherrschaft abstellen, ist Skepsis geboten, eine Skepsis, die sich an der Singularität, Unvergleichlichkeit, Diversität, Dispersität und Dezentrierung einzelner Kunstkonzepte schärfen läßt. Das gilt beispielsweise für die Beobachtung, daß Wissen und Imagination im Wandel von der Buchkultur zur Television sich radikal nicht nur historisch, sondern auch funktional verschoben haben, nicht nur durch die neue Leitstelle des Piktur-

¹³⁰ Vgl. Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996.

¹³¹ Vgl. dazu Henri-Pierre Jeudy, Die Welt als Museum, Berlin 1987.

ralen, sondern eben auch im Hinblick auf einen Umbau der inneren Formen und Rhythmen der Veranschaulichung und des imaginativen Empfindens. Dennoch kann man daraus keine apodiktische neue Dominanzhierarchie ableiten oder eine unbedingte Ablösung der alten durch neue Medien im Sinne einer Eliminierung des Bisherigen folgern.

Generell erweist sich die Einsicht als regulativ maßgebend, daß es keine übergreifende ‚Kunst‘ oder Kunsttheorie gibt, die gehaltvoll – abstrakt und *per se* – etwas über das Einzelne, Konkrete, also das aussagt, worauf es ankommt. Das belegt die nur auf der Ebene der Mechanik, nicht aber des Gehalts von Kunst oder Ästhetik etwas ganz anderes intendierende und aussagende Systemtheorie Niklas Luhmanns. Was seine ‚Kunst der Gesellschaft‘ wirklich an- oder auch exklusiv hervortreibt, entzieht sich jeder auf bloß Systemisches bezogenen Einschätzung. Bezogen auf Gesellschaftstheorie ist das Unternehmen evident. Man lernt für Soziologie, wie das Kunstsystem funktioniert, das ja selber in höchster Weise in sich mechanisiert ist. Für die Kunst aber springt keine Erkenntnis dabei heraus. Um die ist es dem Autor angeblich auch nicht zu tun. Ganz glaubhaft ist das zwar nicht, wenn man die weiterhin geradezu dogmatisch wirkende Nobilität der Kunstkennerschaft, mindestens ihrer aurafähigen Simulation, in Betracht zieht. Für die Empirie der Künste allerdings versammelt das Buch Plattitüden neben Irrtümern und vor allem Auslassungen, die sich, betrachtet man diese Ebene der Sache, fatal auswirken. Luhmann behauptet auch hier allen Ernstes immer noch, Kunst bestünde in der Selektion zwischen ‚häßlich‘ und ‚schön‘ sowie, Wahrnehmung und Reflexion/Bewußtseinsbildung seien nicht in gleicher Weise zur gleichen Zeit und in derselben Hinsicht im Feld der Künste möglich.

Die Auffassung, daß es eine übergreifende ‚Kunst‘ nicht geben kann, die gehaltvoll etwas über das Einzelne, Konkrete, also das aussagt, worauf es ankommt, ist nicht neu, sondern schon früh, fast zu Anbeginn der Kunst im eigentlichen Sinne, leitend geworden. Die Konstituierung einer gerade in Vereinzelungen sich bewährenden Besonderheit datiert auf die Zeit Giottos. An dazu gegenläufiger abstrakter (und wesentlich unbelehrbarer) Verallgemeinerung, nomineller Universalsetzung, ontologischer Vedinglichung ist noch jede Philosophie gescheitert, die normativ verfährt, das System der Künste auf exklusiv geschichtete, prinzipiell trennende Episteme abstellt oder von einem geschlossenen und ‚reinen‘ Begriff von ‚Kunst‘ ausgeht.

Mediale Prozesse entfalten ihre Bedeutung nicht in einem evolutionären Prozeß, der zu guter letzt im jeweiligen Aktualisierungsschub, also heute in der telematischen Verallgemeinerung, Perfektionierung und Beschleunigung der Massenkommunikation seinen Erhellungspunkt erreicht, ausdrückend den Eintritt der Vernunft in die Empirie, formend Ausdrücke für eine Onto-Teleologie, also substanzielle Zweckgerichtetheit eines zielstrebigem, auf eine universale Dy-

namik ausgerichteten Prozesses.¹³² Die mediale Leistung der Kunst besteht – so vorerst eine wesentliche Hypothese – nun nicht darin, solche Verallgemeinerungen zu befördern, Übermittlungen zu perfektionieren, Übermittlungszeit zu verkürzen, Distanzen schrumpfen zu lassen oder mediale Nutzungen anderen sozialen Gruppen in einem erweiterten gesellschaftlichen Rahmen zukommen zu lassen. Von Eugen Rosenstock-Hüsey gibt es in seinen ausgreifenden geschichtsphilosophischen Studien, möglicherweise auch in der ‚Sprache des Menschengeschlechts‘, irgendwo die Sentenz, jede Medienrevolution weite den Raum, lasse die Zeit schrumpfen und zerstöre eine soziale Gruppe. In aktuellen Medientheorien hört man, meist euphorisch, nur zu den beiden ersten Kategorien etwas.¹³³

Kunst als medientheoretische Leistung und damit prozessuale Konstruktion problematischer und assertorischer, eben nicht wie so oft bei aktuellen Vermarktungsszenarien der Massenkommunikationsmittel: apodiktischer Mediatisierungen, hat ihren perspektivischen Bezugspunkt überhaupt nicht in solcher Rahmenbildung, sondern in einer Explikation/Elaborierung, einer Schaffung/Herausarbeitung zusätzlicher Gesichtspunkte für das poetische Zustandekommen von Aussagen, die sich auf artifizielle Kontexte, also auf sie geschaffenes Neues beziehen. Dafür ist nicht Informiertheit nötig, sondern Neugierde, die sich aus der Irritation des unvorbereitet Neuen, aus Erhellung und Betreff ergibt. Daß dabei die Verknüpfung von produktiven Faktoren und rezeptiven Leistungen, also Anreicherung der Nähte und Schnittstellen bezüglich aller Bedingungen eines Bildertransportes für ausdrückliche Wahrnehmungsprozesse eine herausragende Rolle spielt, belegt auf besondere Weise, daß diese Mediatisierungsleistung an ein experimentierendes, nicht ein infrastrukturell versorgendes, ein Prozessieren in Lücken gebunden ist. Es ist nicht eine kartographische Vakuum-Vertreibung aus einem geschlossenen Universum allseitiger Verschaltung ohne Leerstellen intendiert, sondern die Umwälzung hierarchisch gesetzter Bedingungen, operativer Entscheidungen, die in den hierarchischen Baum militärischer Befehlsstrukturen eingebaut sind und damit die Genealogie zur Geltung, Entstehung zur normativen Grenze ausgeschlossener abweichender Nutzbarkeit machen möchten. Daß technische Medien aus Kriegsvorbereitung und -durchführung aus militärischem Handeln nahezu ausschliesslich entstehen, erklärt ihre Nutzung nicht, determi-

¹³² Vgl. zu einer grundsätzlich anders als an einer Evolution der Technik oder Apparate ansetzenden Medientheorie: André Vladimir Heiz, *Etwas geht aus*, in: ders./Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Edition Museum für Gestaltung Zürich 1998; Vgl. für den Hintergrund auch: Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps*, 2 vol., Paris 1994/1996; André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt 1980 (Originalausgabe: *La geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris 1964; *La geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris 1965).

¹³³ Als Einführung zu Rosenstock-Hüsey ziehe man die im wesentlichen von Winfried Gärtner betreute, mit dem Eigennamen Rosenstocks betitelte Nummer von ‚Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft‘ zu Rate, die 1999 erschienen ist: Frank Böckelmann u.a. (Hrsg.), Eugen Moritz Friedrich Rosenstock-Hüsey, *Zeitschrift ‚Tumult‘* Nr. 20, Wien 1999.

niert nicht ihre immerhin denkmögliche Umwendung, sondern macht deutlich, daß Kunst auf anderen Nutzungen besteht, die geradezu zur Subversion, Transformation und wenn nötig auch Destruktion solcher Entstehungsbedingungen von Medien auffordern. Spiegelt Theorie nur solche Auffassung von der unbedingten Vorherrschaft und Festlegungskraft der genealogisch umrissenen technischen Medien wieder, dann entscheidet sie sich aus internen Gründen für diese Norm und wird arbiträr, da Leitlinien der Theorie nie in der Geschichte deterministisch begründet liegen. Das Dispositiv des Historischen spielt sich nur auf der Ebene der Dokumente, als Treue zur faktischen Empirie ab, fordert Kenntnisse der Zusammenhänge, fördert zurecht eine materialistisch motivierte Skepsis gegenüber Beschönigungen, hat aber niemals ein Recht auf ihrer Seite, metaphysische Überhöhungen des sich Entwickelnden zu betreiben oder deren Plausibilität zu fordern.

*Kunst mit und Kunst durch Medien – Erste Konturen einer Definition
und Situierung*

Es mag nützlich sein, im Horizont eines medienphilosophischen Interesses an spezifischen Praktiken und Poetiken der Künste auf einige der Erkenntnismotive und Maximen, Prämissen und habituellen Überzeugungen aktueller und genereller Medientheorie hinzuweisen. Es sei vorab festgehalten, daß, hierbei von ‚main stream‘ zu reden, nicht despektierlich gemeint ist, sondern angemessen und vor allem tatsachengetreu kennzeichnet, daß es tatsächlich eine Hierarchie der Überzeugungen gibt. Die spezifische Leistung der Kunst wird darin bisher geflissentlich übersehen oder als marginal, jedenfalls vernachlässigbar behandelt. Das kommt nicht von ungefähr. Denn Kunst zeichnet sich nicht durch spezifischen Gebrauch von Stoffen, Instrumenten, Werkzeugen, Apparaten oder Medien aus. Was Kunst ist, ist Kunst kraft etwas, das sich immer in irgendeiner Weise medial formt und materialisiert, aber zunächst nichts Spezifisches über die Medien aussagt. Es kommt nicht auf die besondere Art und Weise an, weil irgendeine Weise der Mediatisierung immer gegeben und die Bewertung als Kunst nicht eindeutig mit Medien und Materialitäten gekoppelt ist. Allerdings gilt dies nur für die Vorgeschichte einer jeweiligen Gegenwart, in welcher solche Bestimmungen vorgenommen werden. Würde man von späteren Errungenschaften ausgehen und diese in die Geschichte zurückprojizieren, dann würden sich unweigerlich eine ganze Reihe von Verboten, Selektionen, Ausgrenzungen, vielfältige Tabuisierungen von Weisen der Mediatisierung und Arten von Stoffen ergeben. Erst da, wo Kunst sich spezifisch auf nur durch sie selbst überhaupt initiierbare, vielleicht auch nur durch sie vollendbare Medien stützt, also weniger *mit* denn vielmehr *durch* Medien arbeitet, wird deutlich, daß die Medienfrage der Kunst komplexer ist als diejenige nach den majorisierenden und großflächigen Formatierungsbedingungen in der Massenkommunikation. Mein Vorschlag ist deshalb,

auf den Ausdruck ‚Medienkunst‘ zu verzichten, da jede Kunst der Medien bedarf, ja ihre eigene mediale Verfaßtheit erzeugt und ihre Anstrengung zum nicht unwesentlichen Teil in diesem Prozeß verausgabt.

Da alle Kunst auf Medien basiert und zugleich in sie mündet, in ihnen sich darstellt, besagt ‚Medienkunst‘ nichts außer eine konformistische und strategische Bezeichnung der Kunst im Zeitalter einer allseitigen Kontextualisierung der Interpretationen durch Medienfragen. Solche Kontextualisierung spielt sich nicht ohne Zwänge ab, ausdrückliche oder nur verinnerlicht vorwegnehmende. Um den Unterschied und die Besonderung von Kunst durch Medien hier zu erläutern: Kunst, die ausdrückt, wofür sie Mittel und Medien wählt, kann als ‚Kunst mit Medien‘ definiert werden. Kunst, die spezifisch nur durch die bestimmten Medien realisiert, modifiziert, transformiert, behindert und befördert wird, deren Handhabung sie sich methodisch und prozessual in unverwechselbarer Weise und mit besonderen Erkenntnisinteressen und Handlungszielen zuwendet, solche Kunst soll ‚Kunst durch Medien‘ genannt werden. Sie mißt sich an den Problemen, Perspektiven und Fragen, die durch die fortgeschrittenste, das Bisherige deregulierende Technologie aufgeworfen und durch Interessen der Kunst in andere als die durch Vermarktung und Medienverbund, Großformation und Standardisierung vorgezeichnete Richtung gebracht werden können. Nur für solche Kunst ist die Materialität des Medialen bis in die innerste Form und Aussage, Formung ihrer künstlerischen Absicht und Mitteilung hinein unabdingbar. Und nur sie ist spezifisch für mediale Sphären und Situationen, die nicht im Ausdruck aufgehen. Gegen den Ausdruck als Produkt wie Agent inhaltlicher Vermittlung dominieren die Mediatisierungsvorgänge als Aufspaltung der Form. Sie ist also ein Verfahren der Offenlegung und Montage von Medien, die sie durchsichtig macht, indem sie sie umbaut. Ihren Allgemeinscharakter erhält sie in genau diesem Prozeß durch ihre zugespitzte und unauflösbare Singularität – im besten, im Fall des Gelingens. Was solche Kunst von Gegenständen bloß formaler Definition unterscheidet, ist, daß sie nur normativ wahrgenommen werden kann. Dies zumeist auf einem sensibilisierten historischen Feld der Vorprägung ihrer Anstrengungen, einem psychoenergetischen Dynamismus. Sie bezieht sich auf die Handhabung komplexer Technologien und Imagination durch eine lebensweltlich wirksame Rhetorik. Nicht selten, wenn auch keineswegs ausschließlich, nimmt avancierte ‚Kunst durch Medien‘ deshalb das seit der Renaissance immer wieder insistent unternommene, nicht selten quer verlaufende und meistens schnell in das Abseits des hermetisch Gefährlichen abgedrängte Projekt einer formierenden Ingenieurleistung der Künste auf. Hier herrscht vor die Konstruktion von Apparaten als Handlungsprozeß einer vollkommen neuartigen Verschmelzung, Montage oder Rekombination von Mensch und Maschine, ein Prozeß, der für ‚Kunst durch Medien‘ nicht auf das Interesse der Anthropomorphisierung der Maschine oder Humanisierung ihrer Resultate zielt, nicht auf der Hintergrundsfolie des Menschlichen sich abspielt, nicht den Fluchort des Humanen, nicht die Fortschrittsvorstellungen allseitiger Ermächtigung des

Menschen preist, sondern in anderer Weise mit dem experimentiert, was Schnittstelle aus der Perspektive der Maschinen und Apparate bedeuten kann. Das ist eine Utopie. Sie wird kaum verwirklicht werden können, bleibt also Utopie im Sinne einer regulativen Forderung, bringt immer wieder ihr Tentatives, Vorlaufendes als Schärfung der Kritik und Problematisierung mit in das Spiel – jenseits der Rezepte, Handlungsanleitungen, sich normativ berechtigt wählenden, autoritären Programmdurchsetzungen.

Daß auch Kunst zunehmend auf Medienfragen bezogen wird und dies meist nicht in der Weise geschieht, die in ihr selber gewachsen und avanciert ausgearbeitet ist, belegt die Umgebung eines ‚main stream‘ als trivialen Topos, gewöhnliche Redeweise des gesellschaftlichen Bewußtseins in seiner ideologischen Gestalt. Dies gerade im Wissen um die zeitgeschichtlichen Anknüpfungspunkte, die Linien der Verführung, Plausibilitäten der Vorgabe einer solchen Rede. Es fällt dann beispielsweise auf, daß heute vermehrt Werke, welche die Vernunftkritik seit dem deutschen Idealismus nicht mehr wie vor kurzem üblich auf eine den Rationalismus umformende, transformationelle Linguistik des Geistes zielen, sondern sich als Medientheorie der Sprache verstehen und explizit begründen. Die Modellgebung der Interpretationskonstrukte¹³⁴, überhaupt die, mittlerweile allerdings schon wieder deutlich abflauende, Konjunktur des Konstruktivismus¹³⁵ und nun auch philosophisch bemühte Kreativitätstheorien¹³⁶ belegen, daß die Wendung zum Medialen die Wissenschaften erreicht und an Stellenwert gewonnen hat. Vor nicht wenigen Jahrzehnten allerdings war eine um die Analyse

¹³⁴ Vgl. dazu Hans Lenk, Interpretation und Realität. Vorlesungen über Realismus in der Philosophie der Interpretationskonstrukte, Frankfurt 1995.

¹³⁵ Vgl. dazu Jean Piaget, Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt 1974; ders., Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen, Frankfurt/Berlin/Wien 1972; Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), DELFIN 1992. Konstruktivismus – Geschichte und Anwendung, Frankfurt 1992; Ernst von Glasersfeld, Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme, Frankfurt 1966; ders. u.a., Einführung in den Konstruktivismus, München 1992; Humberto R. Maturana, Was ist Erkennen?, München 1994; ders., Biologie der Realität, Frankfurt 1998; Volker Riegas/Christian Vetter (Hrsg.), Zur Biologie der Kognition, Frankfurt 1990; Paul Watzlawick, Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Täuschung – Verstehen, München 1976; Paul Watzlawick/Janet Beavin/Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation, Bern 1969; Paul Watzlawick (Hrsg.), Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, München 1981; Gregory Bateson, Ökologie des Geistes, Frankfurt 1981; als Einführungsreader: Albert Müller u.a. (Hrsg.), Konstruktivismus und Kognitionswissenschaft. Kulturelle Wurzeln und Ergebnisse. Heinz von Foerster gewidmet, Wien 1997.

¹³⁶ Vgl. die jüngst in diese Richtung explizit werdenden Bemühungen von Hans Lenk um eine Unterscheidung des intentionalen, symbolischen und zweckrationalen vom kreativen Handeln: Hans Lenk, Schemaspiele. Über Schemaspiele und Interpretationskonstrukte, Frankfurt 1995; ders., Interpretationskonstrukte. Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft, Frankfurt 1993; ders., Philosophie und Interpretation. Vorlesungen zur Entwicklung konstruktivistischer Interpretationsansätze, Frankfurt 1993.

von Massenkommunikation und publizistische Massenzeichenware bemühte ästhetische, soziologische und ideologiekritische Analyse von schmutzigen Formen des Kinos wie Pornographie, Horror, B-Movies, von Fernseh-dramaturgien, televisuellen Erzählweisen, die Analyse von Comic Strips, generell einer um eine Rezeptionsästhetik in sogenannten trivialen Bereichen sich bemühende Medienwissenschaft noch als unseriös verschrien worden. Heute buhlt dagegen gerade eine kraftlos gewordene Literaturwissenschaft, die sich früher mehrheitlich gegen solche Ausgriffe in das Reich des Banalen verwahren wollte, um Anerkennung ihrer angeblichen Vorleistungen und Verdienste für eine generalisierbare Medientheorie des Symbolischen, von Darstellung, Ausdruck, allgemein von Sinn als Text und Textur. Die in der Tat bemerkenswert häufig ursprünglich aus den Literaturwissenschaften, Germanistik, Romanistik und Komparatistik – viel mehr jedenfalls als aus Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte – stammenden Gallionsfiguren und Mediatoren der jüngeren Medientheorie wurden bis vor kurzem als eigentliche zünftische Außenseiter, Renegaten zuweilen gar behandelt. Wenn auch wiederum von dritter Seite überschwänglich gefeiert – besonders durch auf Diskursanalyse eingeschworene postmoderne Historiker und poststrukturalistische Philosophen.

So präsentiert sich das Hintergrundverständnis der geläufigen Medienpostulate für das angeblich angemessene Verhältnis von Ästhetik und Technologie, mit deutlicher Akzentuierung der normativen Bindung der ersteren an letztere. Eine so sich festlegende Medientheorie fokussiert primär auf die – technische, materielle, symbolische – Regelung der Kommunikationsformen, Nutzungsbedingungen, Austauschstandards und Informationsverhältnisse in einer Gesellschaft, die man heute durch das Phantasma von der Weltsynchronengesellschaft besetzt sieht. Botschaft und Bedeutung aus Apparaten und ihrer Entwicklungsgeschichte abzuleiten, folgt jedoch immer einem deterministischen Modell, das auf einer vorgängigen, nicht weiter begründbaren, sondern auf der eben getroffenen Entscheidung bestehenden Wahl beruht, sich darin erschöpft. Das gilt auch für die Erörterung der Kunst innerhalb und außerhalb. Natürlich ruht Kunst auf formierenden Apparaten und einer prädominanten historischen Formatierung durch Evolution von Technologien auf. Aber sie ist kein Epiphänomen, es sei denn, ein Epiphänomen des Denkens. Aber wer möchte im Ernst behaupten, Denken sei einzig ein festgelegtes Attribut der Technikgeschichte? Das an solchen Stellen gern und oft zitierte Diktum Marshall McLuhans, das Medium sei die Botschaft, beruht auf der Unkenntnis seiner ursprünglichen Situierung und Erörterung dieses verkürzenden Slogans. Es geht McLuhan in diesem Zusammenhang nämlich darum, daß mediale Nutzungen immer aus der Mediatisierung vorgängiger Medien hervorgehen, die als Einheit von Apparatfestlegungen und Handlungsweisen/Nutzungsformen, also als technologische Anerkennung der technologischen Errungenschaften durch rezeptive Gewöhnung verstanden werden und nicht als isolierte mediale Produktionsformen. Die Herstellung solcher Einheit als zeitgeschichtlich dominantes oder modisches Medium

belegt, daß sich der Mediatisierungsprozeß immer auf vorgängige Medienleistungen bezieht und nicht auf die früheren oder neuen Inhalte, den Ausdruck oder die Übermittlungsform, einen immer auf anderes übersetzbaren Gehalt. Diese interne Verkettung und Verzahnung des Medialen ist das genuine an den Medien, nicht die substituierbaren Inhalte. Denn der Informationsgehalt ist bei Nachrichten am Fernsehen oder in der Zeitung im Prinzip identisch, wenn man den Nukleus der Information großzügig genug eingrenzen will. Die Verkettung der Medien bildet einen unabschließbaren Transformationsprozess, der beide Medien, das neue wie das alte, verändert.

Die Botschaft des neuen Mediums ist also immer die Einrahmung und Transformation eines älteren Mediums. Diese strukturelle Vorprägung, die durch die Transformation in Hinsicht auf ihre Leistungsfähigkeit bezüglich des konkreten alten Mediums wie gegenüber Mediatisierungsvorgängen allgemein – als späthistorischer Effekt und Reflex, dramaturgisch entblößte Mechanik, als Lehrstück also im Sinne Bertolt Brechts – sichtbar gemacht wird, bezeichnet McLuhan als mediale Botschaft. Es geht der Aussage, das Medium sei die Botschaft, gerade nicht um die in den irreführenden Zitationen gemeinte Einschätzung oder Vermutung, der in einem Medium artikulierte Inhalt von Botschaften sei leer, weil das Erleben des Mediums tatsächlich insgesamt, umfassend wie umgreifend, an seine Stelle trete. Diesem Irrtum sitzt noch Hans Magnus Enzensberger auf, wenn er den Fernseher als Nullmedium bezeichnet und meint, das Erleben erschöpfe sich im lustvoll erlebten Ausgesetztsein des Körpers gegenüber der elektromagnetischen Bombardierung, also Umformung der Aggression in lustvoll und erfolgreich binnensimulierte Emphase betreibend zum Zwecke einer intensiven Symbiose mit flimmernden Reizen. Es geht dagegen dieser Verbindung von Botschaft und Medium darum, daß der erweiterte Mediatisierungsprozeß einen systematischen wie historischen Ort in beide Richtungen, bezüglich des alten wie bezüglich des neuen Mediums, markiert.

Alle Theorien, die Medienfragen auf Kommunikation oder die Materialität der ‚hardware‘, die Logistik der Programmierung, die Formatierung der Nutzung oder die Entstehungskontexte von Interessen, erst recht einen Entwicklungsplan zur idealen Nutzung evolvierender neuer Medien reduzieren, zeichnen sich nicht durch das aus, was sie beschreiben, sondern durch das, was ihnen zugrunde liegt und was sie ausblenden, mindestens nicht eigens begründen, eben eine Reduktion, eine Vorentschiedenheit, eine systematische Verengung, die Fokussierung eines Scheinwerfers, der nur beleuchtet, was im vorab gesetzten Wirkungsradius des Lichtkegels für nützlich erachtet wird und überhaupt sichtbar werden soll. Aufschreibesysteme legen die Materialität der Medien, nicht ihre Botschaften fest. Die Festlegung der Inhalte in Betracht der Form-Bedingungen – begrenzende Wirkungen als Definiertheit von Form generell, als welche ja noch und gerade In-Formation gelten darf – für absolut zu halten, ist jedoch Metaphysik und wird gerade nicht der angestrebten Physikalität der Aufzeichnungsbedingungen, der operativen Zergliederung, Prozessierung der Rechnungsabfolgen, Schreiben

der Schichtungen, Festlegung der Zusammenhänge gerecht. Würde man das für eine Medientheorie der Kunst verbindlich halten, dann hieße das, Kunst als Ausdruck von Notationsvorschriften zu behandeln. Damit folgte man aber gerade den akademischen Konventionen einer normativen Ästhetik, die solches für festlegbar, einübbar, tradierbar, substanziell entscheidend für die Partizipation an richtig ausgeübter Kunst gehalten und damit die Notwendigkeit der Berufsselektion unter Beweis gestellt und ihre praktische Durchführung wählerisch und hochstufig sichergestellt hat. Kunst als Medientheorie fällt dagegen nicht mit sogenannten ‚avancierter‘, ‚avantgardistischer‘ oder ‚freier‘ Kunst zusammen. Aber sie indiziert doch, daß Mediatisierungsleistungen durch die Kunst selber kraftvoll möglich sind und sich nicht in deren Kontrolle durch normative ästhetische oder physiologische Systeme – niedergelegt in den Kunstausbildungen insbesondere seit dem Zeitalter Colberts – erschöpfen. Natürlich ist Zentralperspektive ein medialer Apparat, ein Notationssystem, das im strikten Sinne der medialen Erweiterung von Sinnesphysiologie in künstlerische Artefakte nach Regeln ihrer Synthese gewidmet ist und diesen Vorgang zugleich als eine apparativ gestützte Simulation von Wahrnehmungsobjekten prozessiert.¹³⁷

„Perspektive“ wäre Modellfall eines medialen Apparates: Ein Notationssystem für die Simulation von Raumeindrücken. Ausschlaggebendes Moment dafür ist jedoch – es wird nur auf den ersten Blick erstaunen –, was innerhalb des medialen Apparates „Perspektive“ gar nicht vorkommt, weil es nämlich das Modell als Ganzes trägt, aber nicht in ihm als Ganzes, sondern nur in den zergliederten Teilen organisiert wird. Zwei von mehreren Parametern scheinen dabei entscheidend: Zum einen hängt die Erzeugung solcher Illusion von der rezeptiven Einstimmung gegenüber dem Medium Malerei generell in der Weise ab, daß Vortäuschungen erwartet werden, deren Brillanz als Beherrschung des Metiers gerade in der paradoxen Dissimulierung ihres medialen Einsatzes oder Aufwandes gipfelt. Nur die gemalte Natur, die nicht als Malerei, also selbstbezüglich oder als gemachte erscheint, sondern „natürlicher als die Natur“ wirkt, wird als Kunst im Unterschied zur handwerklichen Beherrschung der Malerei im einzelnen hoch eingeschätzt. Und das zweite, dahinterliegende, damit verbundene, aber noch tiefere reichende Moment: Zentralperspektivisches Auf- und Anschreiben von naturalistisch wirkenden Simulationsräumen hängt davon ab, daß eine Kultur die Bildgegenstände restlos von Sanktionen religiöser oder inhaltlicher Art entlastet und sie schrankenlos freigibt, daß also Bild nicht zur semiotischen Organisation einer Topographie der heiligen Zeichen dient, sondern mit dem Anschein des Sichtbaren, also im Sinne einer pikturalen Mimesis mit einer selbst als Bild verstehbaren Erscheinungswirklichkeit, vertauscht werden kann.

Die wechselseitige Durchdringung, noch mehr aber die Möglichkeit wechselseitiger Substitution des Realen mit dem Visuellen, des Visuellen mit dem si-

¹³⁷ Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Bildende Künste. Eine Mediengeschichte*, in: Manfred Faßler/Wulf Halbach (Hrsg.), *Geschichte der Medien*, München 1998.

mulativ Visualisierten, der erscheinenden Realität mit der Wirklichkeit piktoral demonstrierter Erscheinungen macht dieses Modell möglich. Im Modell selber geht es dann natürlich nur um die Organisation und Perfektion der Regeln, die solches praktisch zur Ausführung bringen lassen können. Natürlich lebt das Modell nach innen von der perfekten Organisation der Regeln, nach außen aber entschieden von einer Abstraktion: Was zu besonders, abweichend oder unpassend ist, fällt aus dem Modell heraus. Zum Beispiel braucht es eine lange Zeit der graduellen, dann prinzipiellen, sodann durchgängig habituellen Ausreizung dieses Modelles, bis hinter den manieristischen Formexperimenten, welche bereits reguläre Brechungen der Unmittelbarkeit der Regeln (wenn auch noch nicht dieser selbst) sind, in einem weiteren Schritt tiefere und andere, hermetische Schichten der Bedeutung in den naturalistisch trivialisierten Bildraum eingeführt werden. Dazu bedarf es neuer Montage- und Darstellungstechniken, nicht nur neuer Sujets. In den Generationen von Giambattista Piranesi und Francisco de Goya y Lucientes scheint mir der mediale Apparat der Zentralperspektive mit allem, was daran hängt – alle die anderen Illusionstechniken: Körperillusion/Volumen/Plastizität, Lokalfarben, anatomische Korrektheit, Proportionalität, physiognomische/zeichnerische Details –, so ausgestaltet, daß der Bildraum frei wird für eine selbstreflexive Transformation solch erster, nun ‚naiv‘ werdender Stufe der Darstellung. Um aber neue Ebenen einzuführen, bedarf es gerade der perfekten Habitualisierung des Modells. Also indiziert ein solcher medialer Apparat medientheoretisch eine perfekt organisierte Mechanik. Erst seine Situierung im gesamten Feld des sozialen Handelns weitete solche Mechanik aus zu einer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung, die im historischen Prozeß zu einem späteren Zeitpunkt verdeutlicht, was das Modell immer schon ermöglicht hat durch spezifische visuelle Interessen.¹³⁸ Mediale Modelle kennzeichnen Bedingungen für Kommunikationsentwicklung, selektionieren sie zuweilen auch, aber sie stellen das keineswegs mit einem einzigen, alles umfassenden und erschöpfenden Medienbegriff her und danach auch dar.

In der Historiographie der Künste – die vielleicht erst mit Johann Joachim Winckelmann zu einer neben die Künstlertheorien tretenden eigenständigen akademischen Disziplin geworden ist im Zeichen einer Aufwertung des Sehens – meinte man lange Zeit, das Medium der Kunstgeschichte sei eine Folge der normativ bewerteten Aufgaben und Effekte der Kunstwerke und der künstlerischen Schaffensprozesse, nämlich die Darstellung des Wahren, Guten und Schönen. Also eine Repräsentationsleistung in durchaus moralischer Absicht. Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts tendieren die künstlerischen Methoden und

¹³⁸ Vgl. dazu Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Bazon Brock, *Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996*, ausgewählt von Rolf Sachsse, Dresden 2002; Pierre Legendre, *Dieu au Miroir. Étude sur l'institution des images*, (Leçons III), Paris 1994; Helmut Pape, *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt: Suhrkamp 1997; Massimo Cacciari, *Die Ikone*, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt 1990, S. 385–429.

Arbeitsprozesse in eine ganz neue Richtung, die auch das Kunstwerk in anderer Weise funktionalisiert, es an dieser anderen Aufgabe und Intention ausrichtet. Das damals akut artikulierte Problem war, ob Kunst, durch Werke, Modelle, Objekte, Zusammenhänge sinnlich greifbaren Zuschnitts artikuliert, in der Lage sei, eigene Erkenntnisse zur allgemeinen Bewußtseinsbildung beizutragen, um dadurch auch das allgemeine Bewußtsein zu verändern. Das bedeutet: Es ging nicht um bloß additiv dazukommende Erkenntnisse, weitere Zusätze zum allgemeinen Bestand, neue Elemente einer seriell bereits unterschütterlichen Reihe und Ordnung, sondern um durch nichts sonst zu ersetzende Erfahrungen und Erkenntnisse, die einen Ort nicht ausfüllen, ihn vielmehr durch ihre spezifische Methode erst schaffen. Auch wenn vieles sich auf dem Hintergrund der Tradition des *artifex divinus* abspielt, also in Parallele zur göttlichen Welterschöpfung den Künstler als Weltenschöpfer einsetzt¹³⁹, so vollzieht sich das nun nicht mehr als ingenieurspezifische Gestaltung der Welt, sondern als Modellbildung in und über Abstraktion, als Figuration des Zusammenhangs im Sinne eines Probehandelns.

Erkenntnisse, die aus individuellen, singulären Absichten heraus entstanden sind, sollen sich als leistungsfähig für das allgemeine Weltbild, die Mediatisierung der Welt innerhalb der Situierung der weltbearbeitenden Medien wie Sprache, Erkenntnis und Arbeit, erweisen. Das markiert einen neuen Anspruch. Die Frage bleibt und wirkt entscheidend bis heute auf die Spezifität der Kunst¹⁴⁰, nämlich, wie diese induktiv und arbiträr, im Hinblick auf ein eigenes Modell, d.h. nicht deduktiv und angewandt, sondern paradigmatisch ungestützt es vermag, verallgemeinerbare Erfahrungen nicht nur zu sortieren, sondern deren singuläre Erscheinungen und punktuelle Vorfälle überhaupt erst zu initiieren und zu realisieren. Exakt das ist die entscheidene Überzeugung Aldo Walkers von der prozessualen Kommunikativität der Kunst als eines Vermögens, artifizielle Kontexte aus sich heraus, ohne vorgängige Konventionalisierung oder Vermittlung zu erzeugen, d.h. durch sich selbst verständlich zu sein in einem Feld und in Objektivierungen, die sich auf keinerlei vorab geregeltes Verständnis stützen wollen. Das Kunstwerk selber als isoliertes Vorkommnis muß Vermittlung sein, ohne einer zusätzlichen äußerlichen, anders mediatisierenden (z.Bsp. verbalisierenden oder historisierenden) Ästhetik der Vermittlung zu bedürfen. Wie ist ein Neues zu verstehen, das wirklich neu ist? Wie kann es sich ereignen, wenn es gerade

¹³⁹ Vgl. dazu Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt 1980; Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926; ders., Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt 1976; G. F. Koch, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967; Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1951; Lionello Venturi, Geschichte der Kunstkritik, München 1972; Margot und Rudolf Wittkower, Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1965.

¹⁴⁰ Im Sinne der ‚spezifischen Objekte‘ Donald Judds; vgl. den Abdruck des kanonischen Textes von Donald Judd beispielsweise in: Laszlo Glozer (Hrsg.), Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.

nicht vorrangigen Weltschöpfungsanspruch verkörpert, sondern durch Insistenz der Frage an die indirekte kommunikative Funktion der Bilder als rhetorische Momente erst entwirft, worauf sich die Schöpfung dann ihrerseits empirisch, faktisch, evidenzbehauptend und -erheischend beziehen kann? Eben, zunächst und immer wieder dort ansetzend, durch schieres Entwerfen, Spintisieren, mittels Versuch und Irrtum, poetischen Zersetzungen und Verformungen, entwerfenden Fiktionen. Dem Fiktiven kommt dabei ein besonderer Status zu.

Die Wege der Fiktionen, die damit verbundenen Paradoxien und zuweilen auch Aporien gehören zum Verständnis der prozessualen Kommunikation eher denn zur Ästhetik der Vermittlung. Zur Verdeutlichung verweise ich auf das sprachanalytisch bekannt gewordene ‚Einhorn-Problem‘ der Malerei. Von grundsätzlicher Bedeutung – unterhalb der dogmatischen Behauptung einer sich selbst steuernden Kunst auf dem Niveau einer bestimmten Kennerschaft und hinsichtlich selektiv bestimmender Geschmackscodes – ist die auf die Gattung der Kunst sich verschiebende Leistung bestimmter Fiktionen, die innerhalb eines Rahmens von Kunst sich bewegen, der sich aus ihnen ergibt und ihnen zugleich vorausgesetzt ist. Nicht existierende Einhörner – es reichte natürlich zu sagen ‚Einhörner‘, da es Einhörner eben nicht gibt und deshalb auch nicht ‚nicht-existierende Einhörner‘ – beispielsweise markieren nicht den Referenten, sondern eine bestimmte, vorab regulierte Fiktionalisierungsleistung der Kunst als solcher.¹⁴¹ Bilder, die Einhörner zum Gegenstand haben, sind identifizierbar nicht durch das Zeigen oder die Repräsentation dieses Themas, sondern dadurch, daß sie zur Klasse der ‚Einhornbilder‘ gehören. Das Einhornbild steht nicht als Referenz im Hinblick auf das Zeichen ‚Einhorn‘, also das Bezeichnete, sondern als Exempel für die Gattung oder Art der Bilder, in denen Einhörner in dieser Weise aufzutreten pflegen. Einhornbilder sind Bilder, die real sind, aber nichts Existierendes zeigen oder zum Referenten haben. Einhornbilder sind nicht dazu da, Einhörner zu zeigen, sondern belegen anhand der Einhörner ihren Status als gattungsbestimmende Fiktionalisierungen. Das Bild hat nur im isolierten Referenten des Bezeichneten ein Subjekt, das außerdem nicht existiert. Nur innerhalb eines solchen Rahmens kann man genießen, daß Fiktion etwas als Seiendes bezeichnet, dessen Sein dadurch definiert ist, daß es nicht existiert. Die Subjektstelle einer fiktionalen Aussage ist als Subjektstelle existierend, aber ihr Platz ist leer, es korrespondiert ihm nichts Existierendes. Diese Fiktionalisierungsleistungen, die schon innerhalb einer durch mythologische Themen gesättigten Kunst von deren Gattungskraft abhängen, verschieben sich durch immer partikularere Symbolsysteme und Gehalte, erst recht im Falle der nicht-figurativen Ikonographien, zunehmend auf die mediale Leistung der Künste im Sinne einer dynamischen Entwicklung von deformierten, individualisierten Mythologemen.

¹⁴¹ Vgl. die berühmte Behandlung des ‚Einhorn‘-Beispiels in: Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt 1973.

Alles dreht sich um die Frage nach dem Anfang und die Beobachtung, daß der Anfang immer schon begonnen hat und Kunst gerade deshalb als Mediatisierung ihres spezifischen Erkenntnis- und Artikulationsmaterials zu verstehen ist. Das konzeptuelle an der Kunst ist, daß sie sich einer Explizierung der Mediatisierung im Sinne einer Ausdrücklichkeit ihrer Selbstbeobachtungen widmet. Ihre Genesis spielt sich gänzlich im Zeichen des Singulären ab. Da es ihr aber, wie erinnert, um Gestus zu tun ist, nicht um Ausdruck, situiert sie sich innerhalb der lebensweltlichen Topik und deren Denk- wie Imaginationsfiguren, den *Tropen*. Was sie hierzu fügt an Evidenz, Begeisterung, Neuigkeit, lebt im Moment der Erfassung des Betrachters durch das Kunstwerk oder Bild. *Kairos* spielt hier eine entscheidende Rolle, der Moment und das Moment der Entscheidung, der ergriffenen Entschiedenheit¹⁴². Epiphanien sind Vergegenwärtigungen dieser emphatischen Einstimmung, dieses Involviertwerdens durch das, was an- und zuspricht, in einem sekundären Schritt. Die Ausbildung einer auf den Anderen wirkenden Emphase durch das Neue an Werken beruht, so Aldo Walker, auf der individuellen Sittlichkeit. Sittlichkeit wird hierbei zu einem Denkmodell der künstlerischen Arbeit generell. Es wird weiter unten über sie näheres zu sagen sein, indem sie auch von der bisherigen Auffassung der Sittlichkeit als eines gerade nicht-individuellen, übergreifenden allgemeinen Vermögens unterschieden wird. Vorerst ist festzuhalten, daß im Kern der Kunstproblematik die Erarbeitung eines Gestus steht, der die willkürlichen Setzungen des Singulären mit der Öffnung der Kontexte verbindet. Dazu bedarf es – und auch das wird noch zu erörtern sein – aus der Sicht Aldo Walkers der Bilder und Werke, die jede fixierbare Bedeutung indifferentialisieren, die also zwingend und zupackend wirken nicht durch die Suggestion eines interessierenden oder geheimnisvollen Gehaltes, sondern durch die mediale Erfahrung einer zeitlichen Prozessierung der Wahrnehmung im und als Bild im Betrachter.

Die Bilder, die solche Kontexte zu eröffnen vermögen, müssen selber bedeutungsleer sein. Allerdings nicht in Gestalt des Nicht-Vorhandenden der Bedeutungen, sondern gerade umgekehrt, als eine äußerste Konzentration der Bildgestalt auf einen impliziten Reichtum, der jedoch nicht nur auf eine Wirkungsrichtung, auf einen Aktanten hin orientiert ist, sondern der sich öffnet, driftet, der variabel ist, chaotisch, wenn auch in Maßen, willkürlich und entscheidungsfreudig, aber in regulierbaren Bahnen. Dieser Zusammenzug der Vielfalt an möglichen Bedeutungen in der Evidenz einer Bedeutungsleere, die Fülle der Virtuali-

¹⁴² Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer, *Ästhetik des Schreckens*, München 1978; ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt 1981; Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1979; außerdem: Hans Ulrich Reck, *Kunstzeit/Medienzeit. Betrachtungen über Medien, Rausch, Verschwendung und eine Poetik des glückhaften Moments*, in: „Goodbye, Dear Pigeons“. *Lab – Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate*, hgg. v. Thomas Hensel, Hans Ulrich Reck und Siegfried Zielinski, Köln 2002; Hans Ulrich Reck, *Mythos Medienkunst*, Köln 2002; ders., *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München 2003.

tät in Gestalt der Realisierung einer Nicht-Festgelegtheit, die dennoch über das phatische Moment einer Bannung/eines Brücken- oder Augenschlags funktioniert und die darum, weil die Menschen eben verschieden sind, möglichst mehrere solcher phatischer Zugriffsmöglichkeiten, Attraktoren, enthalten muß – diese mediale Einrichtung eines rhetorisch auf Begeisterung wirkenden Bildes (also ein Panegyrikos, eine Lobrede, eine Eloge) verbindet sich mit der konzeptuellen Arbeit der Kunst. Sie reflektiert solche Umwandlung des Bildes von der Repräsentation zum Handlungsvollzug nach innen als eine Mediatisierungsleistung der generellen Aussagenmöglichkeiten von Kunst.¹⁴³

*Innere Bilder, Zeichnungen, Modellgebungen bei Aldo Walker
und Bruce Nauman*

Der Bezug zu Bruce Nauman, der wieder aufgegriffen und nun sachlich vertieft werden soll, läßt sich mit den bereits oben in der lexikalischen Würdigung des Künstlers notierten Sätzen wie folgt umreißen: „Hinsichtlich der Werkqualität, dem theoretisch durchdrungenen Realitätsanspruch von Kunst und eine die Erfahrungen der Lebenswelt rhetorisch und semiotisch radikalisierte, im besten Sinne reduktive Inszenierung ihres Gebrauchs steht dem Œuvre Aldo Walkers sachlich, wenn auch nicht bezüglich Umfang, Prominenz und Anerkennung, Bruce Nauman am nächsten.“¹⁴⁴ Es geht also um Substanz, nicht um Geltung oder Kriterien der Bemessenheit ihres Umfangs für einen öffentlichen Spiegel des Werks.

Die nachfolgenden Reflexionen basieren nicht auf einer ideologischen Spiegelung, einem Nachhall oder einem Reflex, sondern sind in den Werkprozessen selber situiert. Das vollendete Werk außerhalb des Zugriffs des Künstlers, seine autonom gewordene Existenz ist, was durch und durch vom Gelingen der sittlichen Individualität – im Sinne des von Aldo Walker immer wieder herausgestrichenen Gedankens – getragen wird. Oder eben scheitert. Testfall und Entscheidungskriterium ist in jedem Falle das Ergriffenwerden. Das Werk gelingt oder scheitert, wirkt oder wirkt eben nicht. Wirkt auf diesen, nicht aber auf jene. Man bleibt oder geht weiter, wie das im Leben halt so ist. Man ergreift eine Chance, weil man von *kairos* getragen und durch ein Gegenüber in einer Situation ergriffen wird oder man bewegt sich indifferent. Das alles ist *per se* und apriorisch zu-

¹⁴³ Das gilt auch für die mediale und semiotische Theorie, die über Einklinken und Ausklinken, Einrasten oder Indifferenz, also ganz im Zeichen des intensiven Moments sich einrichtet, vom ersten Augenblick an, gewissermaßen mit einem Schlag. Vgl. dazu: Algirdas Julien Greimas/Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris 1991.

¹⁴⁴ Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich und Lausanne (Hrsg.), *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, Bd. 2, Zürich 1998, S. 1093 f.

gestanden. Der Freiheitsbegriff der Wirkung entspricht der Sittlichkeit der Evolution der Werke. Entscheidend ist auf beiden Seiten das Gewährwerden der Irreversibilität. *Kairos* zeigt sich in einer Weise jeweils nur ein Mal und dann nie wieder. Irrtümliche Ausdrucksweise: Wenn er sich nicht zeigt, hat es ihn *so* nie gegeben. Das ‚wieder‘ ist eine Beschönigung. Solche Erörterung läßt vermuten, daß ein Gesamtwerk, das auf solches abzielt (nämlich das Einzigartige zu wiederholen), in unentwegten Rekursionen das in Etappen gewonnene Material prüft, modifiziert, wieder zurückstellt, weiter entwickelt, verbindet und trennt, verknüpft und entknotet etc.. Es wird gewiß ein schmales Œuvre sein, auch eines, das vom Künstler, wenn die Werke in Gruppen deutlich geworden sind, reduktiv behandelt und immer wieder konzentriert wird. Schwächere Werke werden weggeworfen, verworfen, aber auch in ihrer materiellen Gestalt vernichtet. In einer heiteren Weise, durch Einsicht ihres Nicht-Genügens, partiellen oder gar totalen Scheiterns, nicht als konvulsivische Verwerfung in der verzweifelten Geste des an der nicht erkennenden und zugleich unbekannten Welt leidenden, verkannten Genies. Desgleichen wird es, das kann schnell erkannt werden, um ein Œuvre gehen, dessen Markierungen und Schwellen außerordentlich lange Entwicklungszeiten brauchen. Im Zustand der Vollendung würden Skizzen und Werke hier mit Sicherheit identisch sein und nicht nur als identische angesehen werden dürfen. Werkskizzen bloß im Sinne des dokumentierenden Prozesses, einer konzeptuellen Genealogie würden überflüssig.

In der Tat eignet allen vollendeten Werken Aldo Walkers zugleich die Charakteristik des Werks wie das Gelingen als *bozzetto* oder *concetto*. Eigentliche Entwurfs-Zeichnungen, Zwischenzustände und endgültige Vorlagen gibt es vorrangig für die letzte Serie (des ‚morphosyntaktischen Objektes‘ von 1999) als Matrix für die digitale Erfassung und Strukturierung. Die Bildgestalt wird in intensiven Durchgängen im Kopf entwickelt und erst materialisiert, wenn im Sinne eines in das ganze künstlerische Leben nach rückwärts greifenden Konzeptes die Gestalt als vollendet betrachtet werden kann. Zur Realisierung eines solchen Vorgehens braucht der Künstler, wie gesagt, ein eidetisches Gedächtnis, das ihm erlaubt, die Bildgestalten in Schichten und Bezügen, Neuentwicklungen und Vollendungsprozessen, also in allen Einzelheiten von dem, was traditionell ‚Fassungen‘ und ‚Stufen‘ heißt, aber auch in nicht realisierten, kühn erfundenen Abweichungen und Alternativen aufzubewahren und variabel zu halten. Aldo Walker verfügte über ein solches eidetisches Gedächtnis. Etwa zweitausend Bilder habe er bis in alle Einzelheiten im Kopf, keineswegs nur eigene, sondern solche, die für die Bildgestalt seiner Kunst von Bedeutung geworden, erst recht solche, die übergreifend und beispielgebend geblieben sind wie einzelne Bilder von Manet und Matisse, aber auch mittelalterliche Monstren und kosmische Vorstellungen, diagrammatische Entwürfe, Weltmodelle, Skizzen, kurzum: Bildideen, die instantan und vollendet zugleich sind.

Aldo Walkers präzise Artikulation dieses Zusammenhangs ermöglicht parallelisierende Sichten auf andere Künstler und Werke, ohne daß die zahlreichen

Bezüge zu Walker explizit benannt werden müßten, da sie von der Sache her die jederzeit leicht übertragbaren, da evidenten Bewegungen auf den Spuren von Realismus und *kairos* verdeutlichen. Bruce Nauman, der Geistesverwandte, bündelt auf seine Weise verschiedene der hier angesprochenen Stränge. Hervorstechend ist der durch ihn erneuerte Realismus. Nauman konstruiert Modelle für die Erfassung von Realität. Er bezieht sich auf Realität in genau der von Aldo Walker immer wieder herausgestrichenen Weise: Im Sinne einer Evidenz des Gegebenen, das vorurteilsfrei und nüchtern skizziert werden kann. Maxime ist – aber was bedeutete es, von ihrer Negation und von ganz anderem auszugehen? –, daß die Erfahrungswelt und das, was sie bedingt und konstuiert, die physikalische Welt im ganzen, uns zweifelsfrei objektiv gegeben sind. Das radikal-konstruktivistische Argument, nach dem wirklich ist, was wir als wirklich ansehen und gelten lassen, zieht hier nicht, wiewohl es leichtzünftig vorgebracht werden dürfte wie in vielen solchen Fällen. Es richtet sich nämlich gänzlich auf die Weise der Artikulation dieses Gegebenseins. Selbst wenn diese Evidenz in ihrer unerschütterlichen Geltung erst aus dem Einschleifen und den Regulierungen der Konstruktion, Aneignung von Welt in und als Erfahrungswelt hervorgeht, so ändert sich, wenn diese Gegebenheit stimmig ist, nichts an der Tatsache, daß diese Gegebenheit nicht mehr der Konstruktion bloß ‚viabel‘ gültiger Erfahrungen und damit einer intellektuellen Willkür unterliegt. Was wäre denn noch für ein Interesse oder Anlaß gegeben, am so sicheren, konsistenten, unverrückten des Gegebenen dezisionistisch herumzuwerken? Natürlich kann man das ästhetisch und im Geist des Bösen wie dem von Edgar Allan Poe oder Charles Baudelaire geschilderten tun. Soweit sich das auf die poetische Deregulierung des Symbolischen richtet, bewirkt es eine Dynamisierung der Kunst-Selbstwahrnehmung, aber auf das Reale oder Imaginäre kann es sich nicht in gleicher Weise richten, denn hier herrscht kein Bedarf an Deregulierung. Es kann nicht nur philosophisch, sondern auch physikalisch argumentiert werden, daß die Welt konsistent ist, auch wenn zugestanden bleibt, daß die Konsistenz in jedem Moment als Welt und als Evidenz neu entstehen muß und nichts Übergreifendes Konsistenz teleologisch oder kosmologisch zu sichern oder zu garantieren vermöchte.¹⁴⁵

Eine kurze Zwischenbemerkung, eigentlich eher eine Abschweifung, zur selbst in avantgardistischer Verkleidung unerschütterlichen Empirie des Werks und eine spezifische Hinlenkung auf seine Nobilität sei in einem etwas verschobenen Blick zurück gestattet. Auf die Seite der Betrachter hin situiert in einer Glosse anlässlich einer Reise durch Europa Mark Twain das nicht unbekannte Phänomen der am Titel hängenden Eindeutigkeit des thematischen Bezugs und der Identifizierbarkeit der semantischen Anlage des Bildes. Daran verdeutlichen sich die generellen epistemologischen Probleme der Referenz, von Darstellung und Denotation. Auch wenn wir dem Kontrapost dieser Geschichte, der Auffas-

¹⁴⁵ Vgl. dazu Otto E. Rössler, *Das Flammenschwert oder Wie hermetisch ist die Schnittstelle des Mikrokonstruktivismus*, Bern 1996; Otto E. Rössler, *Endophysik*, Berlin 1992.

sung einer eindeutigen Selbstäußerungs- oder Selbstdarstellungskraft von Bildern, widersprechen wollen, so erscheint in dieser Geschichte, wenn auch nicht in der unterstellten Wertung der ungebildeten und rohen Kunstliebhaber, deren Verhalten doch als dem Problem grundsätzlich angemessen. Man muß die Semantik eines Bildes, also den Stoff kennen, um zu wissen, was das Bild darstellt oder wovon ein Bild handelt. Man sieht, was man weiß, nicht mehr und nichts anderes. Es geht in Twains Glosse um die Reaktionen auf ein Bild von Guido Reni: „Bei einem historischen Bild ist ein gut leserliches Schildchen gewöhnlich, was die Auskunft betrifft, eine Tonne an Haltung und Ausdruck wert. In Rom stehen Leute mit zarten, mitfühlenden Naturen und weinen vor dem gefeierten Bild der Beatrice Cenci am Tag vor ihrer Hinrichtung. Das zeigt, was die Unterschrift ausmacht. Wäre ihnen das Bild nicht bekannt, würden sie es ungerührt betrachten und sagen ‚Junges Mädchen mit Heuschnupfen‘ oder ‚Junges Mädchen mit Kaffeewärmer auf dem Kopf‘.“

Zurück zur hauptsächlichen Thematik: Um die Herausforderungen von Realismus und Weltkonzept in unserem Zusammenhang der Generierung singulärer Kunst, bannender Evidenz, gelingender Rhetorik zu erläutern, sei erneut auf Bruce Nauman Bezug genommen: In verschiedenen seiner Korridorräume geht es zum Beispiel nicht allein um die Wirklichkeit der Wahrnehmung. Vielmehr erscheint diese als Formzusammenhang des Werkes, bestimmt innerhalb dessen Intentionalität, seiner Stoffe und Gehalte. Insofern tritt die Wahrnehmung nicht als Form der Vermittlung auf, sondern als Organisation des Werkes auch auf der Seite der Produktion. Es eröffnet sich eine Materialisierung, Formatierung der Wahrnehmungsbedingungen nach zusätzlichen Gesichtspunkten. Das führt zu einer kritischen Selbstwahrnehmung, die wiederum mit den inszenierten und erzeugten Wertigkeiten der Reaktion des Betrachters – Klaustrophobie, Irritation, Angst, Entsetzen, Aufbegehren etc. – den Gehalt an Konnotation und diese an die Formierungen im Werk bindet. Exakt das markiert eine gesteigerte Mediatisierung. Mit dieser Mediatisierung verbindet sich also ein geschärfter Realismus – Gliederung einer kritisch wahrgenommenen Welt nicht durch die Behauptung einer angemessenen Repräsentation eines Sachverhalts, der als solcher evidenterweise negativ bewertet werden müßte, sondern Aufweisen der Negativität der Erfahrung durch das Werk selbst, d.h. Objektivierung der Konnotationen in der Werkform. Das gilt auch für die zahlreichen Tunnelmodelle oder die aufgehängten skulpturalen *environments* – ‚musical chairs‘ – der Dreiecke für Südafrika, Südamerika in zeitdiagnostischer und kritischer Hinsicht. Die kritische Wahrnehmung einer verworfenen Realität ergibt sich durch eine emphatische Übertragung von Form auf Konnotation und Konnotation auf Form. Der Betrachter ist und wird unmittelbar beteiligt an dem Zusammenhang, der ihn nicht über oder als Darstellung belehrt, sondern als Wirklichkeit des formalen und inhaltlichen Zusammenhangs betrifft, also nicht vermittelnd, sondern direkt einwirkend. Innerhalb der Wahrnehmung wird eine Anordnung getroffen, durch welche das Werk und der Betrachter sofort aufeinander verweisen und ineinander-

spielen. Es bildet sich eine Einheit, in der eine eigenständige Realität erzeugt wird, die das inkorporiert, was im allegoretischen Prozeß der Darstellungen des Kunstwerks als demonstrierte Repräsentation, also von außen, auf den Betrachter wirkte. Realitätsbeschreibungen im Hinblick auf das, was in der Welt geschieht, vollenden sich bei Bruce Nauman in der Realitätskonstruktion im wahrnehmenden Organ, im Perzipienten oder Rezipienten. Auch die Videoarbeiten, diverse Serien und Installationen von Bruce Nauman, die sich mit dem Verhältnis von Sexualität, Körper und Gewalt auf der thematischen, mit Bildserialisierung und Reproduktionstechnologie auf der apparativen Ebene beschäftigen, belegen diese spezifisch mediale Leistung. Man sieht hier, daß das ästhetische Moment der Mediatisierung (gestisches Zeichenmaterial) in eins fällt mit seinem ethischen Aspekt (Einrichtung der Apparate für den angestrebten Zeichengebrauch). Man darf das in dem Sinne ansprechen, in dem Ludwig Wittgenstein es in seinem ‚Tractatus logico-philosophicus‘ erörtert hat, als eine Kunst des Zeigens, die alles betreffen kann, was nicht in Denotation und Proposition, also in exakte Sprache gefaßt und doch unbezweifelbarer Bestandteil unserer Welt und nicht nur unserer Wirklichkeitserfahrung ist.

Man hat fälschlicherweise dem frühen Wittgenstein, in der Fachsprache: Wittgenstein I, einen radikalen Reduktionismus unterstellt. Sein kritisches Interesse an einer exakten Philosophie ist jedoch nicht die Ausschaltung der Metaphysik aus den Erfahrungen, sondern ihre Zurückweisung aus dem System der Erkenntnisansprüche, erst recht der Verfahren der Erkenntnisbildung und -prüfung. Das Ideal der exakten Philosophie ist, weiter, nicht territorial gedacht, sondern eher eine Philosophie des Exakten, d.h. eine nach innen gerichtete Prüfung des unter bestimmten Hinsichten Sagbaren. Die priorisierte Hinsicht im frühen Werk, also im ‚Tractatus logico-philosophicus‘, ist eben diejenige einer exakten Formulierung der Erkenntnisse, die, bei ausreichender Schärfe und Disziplin, nichts anderes sind als die Sachverhalte der Welt, so wie die exakt ausgesprochenen Gedanken nichts anderes sind als die Sätze, in denen sie formuliert werden und deshalb ‚Geist‘ und dergleichen überhaupt als Sprache, Struktur, gedeutet werden muß und aus der Philosophie verschwindet. Das bedeutet aber nicht, daß es keine anderen wichtigen, erst recht nicht, daß es keine weiteren anderen Hinsichten faktisch gäbe. Im Gegenteil: Die Hinsicht des Exakten ist eine durchaus arbiträre Wahl, die sich aus ihrer Durchführungsarbeit bis an den Punkt ergibt und begründet, an dem sie anderen Vertrautheiten, Sichtweisen, Erkenntnissen, Erfahrungen weicht. Es tritt dann eben eine andere Wahl ein und eine andere Hinsicht in das Zentrum oder an die Spitze der Bündelungen. Das eben geschieht im ‚Tractatus‘ gegen Schluß im Zeichen des hier angesprochenen Zeigens. Und zwar so radikal, daß auf die Sprache des Exakten von da an nicht mehr abzustellen sein wird.

Dennoch geht die philosophische Reflexion weiter. Sie existiert eben auch ‚außerhalb‘ oder ‚danach‘. Im Schweigen, mit dem der ‚Tractatus‘ endet, ist nicht die Philosophie als solche aufgehoben. Vielmehr wechselt sie vollständig das Ge-

biet. Man liegt wohl nicht falsch, wenn man hier den Beginn einer spezifischen Ästhetik des Zeigens begründet sieht, die man auch als Ethik der Mediatisierungen ansprechen darf – mindestens in unserem Zusammenhang. Daß sich zeigen läßt, worüber nicht geredet werden kann, macht die unauflösliche Einheit von Ästhetik und Ethik aus. Wittgensteins Gewichtung des Sachverhalts erscheint deutlich auch darin, daß er die üblicherweise als bestimmende Haltung angesprochene ‚Ethik‘ von einer dezisionistischen ‚Ästhetik‘ (reduziert auf die Organisationsprinzipien des Schönen oder eine allgemeine Mechanik der rezeptiven Sinnlichkeit) ebensowenig trennt wie die orientierende Praxis reflektierter Handlungen vom poetisch deregulierenden Entwurf welcher Symbolisierungen im einzelnen auch immer. Das ist natürlich im Kern ein konstruktivistisches Verfahren. Und erhärtet die Pointe des philosophischen Erfahrungsentwurfs diesseits der Idealsprachlichkeits-Fiktion, daß die evidenten Erfahrungen orientierend wirken, ohne verbalisiert und theoretisch begründet werden zu müssen. Es reicht, in richtiger Weise auf sie zu zeigen. Bruce Naumans Realismusfähigkeit, die so leichthin und spielerisch sich mit einer präzisen Mediatisierung seiner Objekt-Rezeptions-Konstellation und einer – selbst bei ‚großen‘ oder ‚schweren‘ Formaten – leichthändigen Minimalisierung des materiellen, stofflichen und apparativen Aufwandes für die Realisierung seiner Werke verbindet, ist ein herausragendes Beispiel für solch präzise Kunst des Zeigens, Kunst als Zeigen. „Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Ästhetik sind Eins).“¹⁴⁶ Daß Realismus und Hermetik, analytische Präzision und diffundierende Emphase keine Gegensätze sein müssen, folgt aus der Kunst solchen Zeigens in diesem Zusammenhang, in dem sich bereits der späte Wittgenstein, der Wittgenstein II der Sprachspiele und Lebensformen, artikuliert und nicht nur andeutet. „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“¹⁴⁷

Die Auseinandersetzung mit solchen Zusammenhängen führt bei Bruce Nauman zu einer vertieften Beschäftigung mit eigenen Obsessionen, ihrer Phänomenologie, Form und Struktur. Denn offenkundig ist das Finden von Themen und Medien nicht einfach Ausdruck einer idiosynkratischen Wahl – sogenannter Vorlieben oder psychodynamisch interpretierbarer Fetischisierungen –, sondern Ausdruck von Obsession als Energieressourcen, aber auch als Stoff und Widerstand für ein methodisches Verfahren. Diese inkorpiert intensivierte Energiezustände, Valenzen, Wertigkeiten aller Art, in denen sie sich nicht nur vergegenständlicht, sondern allererst sichtbar wird. Obsessionen bilden sich zu Werken aus und werden dann benennbar, als Verdichtung, in einer Ikonographie, einem Ensemble von Materialien und Anmutungsqualitäten. Die inhaltliche Rezeption diagnostiziert durchgängig einen ‚schwarzen Existenzialismus‘ ausweglos ineinander verketteter Gewalt-Vorgänge, die aus dem normalen Alltagsleben emergie-

¹⁴⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Satz 6. 421.

¹⁴⁷ Ebda., Satz 6. 522.

ren. Subtextuelle Sexualität als Gier und Macht erscheint unter der brüchigen Fassade zivilisatorischer Rituale. Verhaltens-Typisierungen brechen auf im Moment des Umkippens der formierten Selbstkontrolle in Aggression, gezeigt und gefaßt in wechselnd geschalteten Zeichen-Zuständen, Neon-Licht-Schaltungen; Deformationen des Kreatürlichen durch Einflüsse von Artefakten aller Art (Ratten-Labyrinth) etc.. Wesentlich mehr wäre aufzuzählen und zu differenzieren, wenn es um eine topographische Übersicht über das Schaffen von Bruce Nauman ginge. Darum ist es hier aber nicht zu tun. Eine Theorie der Kunst durch Medien und Kunst als Medientheorie beschäftigen sich mit einer spezifischen Dynamisierung, nicht mit dem gesamten Panorama.

Zu diesem Panorama, jedenfalls bei Bruce Nauman, gehört die spezifische Leistung als Bildhauer und als Zeichner – in zahlreichen, unterschiedlich gehaltenen Serien von Zeichnungen werden Bildeinfälle formuliert und definiert, die durch ihre Deutlichkeit imaginativ schon als vollendete Werke in anderer Ausführung vorgestellt werden können. Viele der Zeichnungen kreisen, wie die unrealisierbaren skulpturalen Vorhaben der riesigen unterirdischen Tunnels oder des mit Schwefelgelb beleuchteten leeren Fußballstadions um die Realität der Gewalt, um politischen Terror, Diktatur und Repression, die Obsession des Gefangenseins, die Unerbittlichkeit und zugleich Fatalität von Folter und die Eliminierung von Identitäten am Körper, der zum Träger anderer Konnexionen umgebaut, durch Verfügenkönnen schlechthin, schranken- und rücksichtslos, jederzeit als Objekt von Macht demonstriert wird. Auch hier erweist sich als Leistung eines zeitgenössisch überzeugenden Realismus (der es bekanntlich sonst eher schwer gehabt hat in den letzten Jahrzehnten), daß die thematische Unerbittlichkeit einer prägnanten, reduktiven, meisterlich beherrschten, anspielungsreichen, im Vorläufigen und Zerbrechlichen vollendeten Form entspringt. Bruce Nauman arbeitet intensiv an der Schnittstelle zwischen/von Körper und Macht.

Die Verwendung der Sprechakttheorie von Austin und Searle¹⁴⁸, die Faszination an der Sprachphilosophie Wittgensteins, die in clownesker Wendung radikalisiert wird – Wittgenstein, wenn man will, weiterentwickelt durch Beckett –, führt zu prägnanten skulpturalen Installationen, diejenige der Clowns beispielsweise oder zu den sprechenden Köpfen ‚eat me, feed me ...‘, einer Auseinandersetzung mit Anthropologie/Soziologie/Ethnologie. Die Sprachspiele erscheinen als subversive Setzungen ungefährer, ungenauer Willkür, also Fermente von Lebenswelt, und zugleich Medien der Invasion idealsprachlicher Konstrukte, formalisierender Obsessionen. Alles schreibt sich, polar und paradox, in das Medium der Symbole als Konflikt divergierender Sprachformen und -auffassungen ein. Selbst die beweglichen, nicht nur visuellen, sondern auch auf den Raum bezogenen Audio-Installationen wirken auf der gezeichneten Skizze weitreichend ima-

¹⁴⁸ Vgl. stellvertretend für das Thema: John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford 1962 (deutsch: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1972); John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge 1969; ders., *Expression and Meaning*, Cambridge 1979.

ginativ, also im Übergang zum Psychischen auch physisch als vollendet, dynamisch die Prägnanztendenz und andere gestaltpsychologische Kriterien einer dynamisierten Wahrnehmung, paralleler Schematisierung der kognitiven Muster, Aktivierungsvorgänge benutzend und bestätigend. Man kann die Effektsicherheit wohl in folgendem begründet sehen: Bruce Nauman dringt umstandslos und ohne Zögern in eine rhetorische Verlebendigung der bewegenden Momente im Sinne des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ vor, der von Lessing in der ‚Hamburger Dramaturgie‘ und, für die bildende Kunst, besonders im ‚Laokoon‘, dargelegt geworden ist. Er bewegt sich also immer schon im lebendigen Austausch zwischen den produktiven und rezeptiven Vorgängen des Kommunizierens. Bruce Nauman benutzt den Körper als Mittel und Medium des Malens, eines Malens im Raum, einer Umspielung des Immateriellen am Körper, ausgedrückt durch dessen Spuren, Markierungen, sein Gezwungensein in die Sprache und die Ritualisierung der Sprache als Form von Herrschaft. Immer ist der unkontrollierbare, der ungebändigte Körper der Subtext der Kommunikation. Und dieser Subtext ist divers. Eben deshalb wohl verwendet Nauman die Sprechakttheorie als Matrix der Generierung von polar angeordneten Propositionen, die alle auf hilflosen Selbstschutz und illusionäre Selbstverteidigung hinauslaufen. Denn die Theorie der Sprechakte lebt davon, daß es keine universale Sprache, keine Regelung der ‚adäquaten‘ Welt an der Spitze zunehmend formalisierter und ‚reiner‘ Sprachen gibt.

Im Fokus von Bruce Naumans Werk steht eine besondere Lesbarkeit der Kunst, Lesbarkeit nicht als extern orientierte, außengeleitete, auf einem zusätzlichen Code beruhende Vermittlung eines mehr oder minder kryptographisch chiffrierten Sachverhalts im Werk, sondern lebensweltliche Direktheit ermöglichend, Evidenz, Involviertwerden in ein audio-visuelles Phänomen, einen packenden Vorschlag anbietend. An der Evidenz des Lebensweltlichen – im Sinne der ausgreifenden und präzisen Argumentations-Tradition von Edmund Husserl bis Hermann Schmitz – ändern die poststrukturalistischen Einwände nichts, die ja auch keine wirklichen Einwände sind, sondern verklausulierte, heute trotz des unermüdlichen Jacques Derrida zunehmend verzweifelnde Suggestionen, es möge doch alles Sprache sein und die Physik des Sprachkörpers sich auf eine Konstruktion nomineller Durchstreichungen und Manipulationen reduzieren. Naumans Kunst ist dagegen alles andere als selbstreferentiell, obwohl sie jederzeit auch in ihren selbstreferentiellen Bezügen untersucht werden kann. Aber das wäre Folge einer Methodenwahl, die dem Werk nicht in evidenter Weise entspringt, sondern sich, assertorisch, als beizuordnende Möglichkeit erst im Verlauf diverser Beschreibungen entwickelt. Das Ziel der Werke besteht immer in einem Referenten, indiziert Realität, die in spezifischer Weise aus dem künstlerischen Formzusammenhang heraus bezeichnet wird. Die Kunst dient nie in erster Linie der Verfeinerung ihrer selbst. Nauman benutzt Codes, Zeichensysteme, die alle grundiert und eingeübt sind in der allgemeinen Lebenswelt. Es ist deshalb alles andere als despektierlich, vielmehr lobend, wenn man sein Werk als ‚High-Tech-

Folklore‘ bezeichnet.¹⁴⁹ Denn Folklore ist eine spezifische Art der Ritualisierung des lebensweltlich Selbstverständlichen.¹⁵⁰ Dies mit High-Tech-Medien und -Mitteln zu tun, bedeutet auch, ein Hybrid zweier konfliktreicher Codes, von trivialer und hoher Kultur, herzustellen, d.h. im Inneren eine Synthese von Entgegenstehendem zu realisieren. Das macht Naumans Realismus vital und gibt seiner Kunst einen anderen Stellenwert als eine idiosynkratische Hermetik, die mit dem allgemeinen Bewußtsein nur über Wahrnehmungsmedium und Zeitmaschine ‚Kunstmuseum‘, eines isolierten und streng abgegrenzten Territoriums also, zu vermitteln wäre.

*Grenze bisheriger Kunstwissenschaft –
‚Kunst durch Medien‘ fortgesetzt*

Die Erörterung zu Bruce Nauman als ein – keineswegs beliebiger – Weg in die Kunst Aldo Walkers aus medienphilosophischer Sicht wieder aufnehmend, soll nun der mediale Aspekt von Kunst generell und dann auch im Hinblick auf Spezifitäten des Techno-Imaginären genauer erörtert werden. Das Medium der Kunst von Bruce Nauman ist, was seit geraumer Zeit der Kunst überhaupt als wesentliche Aufgabe zugeschrieben worden ist. Daß sie, Attribute wie Perspektiven verschiebend, nicht nur diese sichtbar macht, sondern auch die dafür entwickelten Kriterien, darf vorrangig genannt werden trotz oder gerade wegen der stark formalen Qualität dieser Festsetzung. Die Mediatisierung auf Seiten der Kunst bewegt sich ganz in der Sphäre des *Wie*, nicht eines davon unabhängigen *Was*, also innerhalb der entwickelten Formen ihrer künstlerischen Artikulation, nicht eines vermeintlich von den Akzentuierungen und dem kasuistischen, situativen und singulären Zusammentreten von Form und Inhalt, Ausdruck und Substanz unbetroffenen Gehaltes, dessen Kern als Sinn formuliert und unterhalb der Ausdrucksweisen aufbewahrt werden könnte. Kunst durch Medien entwickelt besondere Hinsichten nicht nur bezüglich der Wahrnehmung der Werke und der Beurteilung ihrer Aussagen, sondern auch der perzeptiven Vermittlung ihrer Mediatisierung und der apparativen Einrichtung ihrer Produktionsmittel. Kunst durch Medien bezieht sich auf die allgemein formierenden Bedingungen (der Technologie, Politik, Kommunikationsstrategien und -apparate, Politik etc.), die

¹⁴⁹ Vgl. dazu als Umriss: Hans Ulrich Reck, Hieroglyphik, in: Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Hrsg.), *Das Filmplakat*, Zürich/Berlin/New York 1995; ders., *Hieroglyphik – Der begrifflich starke Schein der Bilder. Kurze Exposition zu einem Paradigma US-amerikanischer Kultur*, in: *Com&Com. We love You. Selected Works and Essays 1997–2003*, Zürich 2003.

¹⁵⁰ Im Sinne von Erving Goffmann handelt es sich gar um eine Hyperritualisierung; vgl. dazu: Erving Goffmann, *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt 1974; ders., *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt 1977; ders., *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt 1981; ders., *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt 1971.

auf Lebenswelt und Alltag massiv einwirken. Sie bewegt sich innerhalb eines allgemeinen, immer durch vieles verstellten Bewußtseins. Aber gleichzeitig tut sie dies in einer spezifischen Weise, die sich durch die Eigenheiten ihrer Zeichensysteme und die Autonomie ihrer Codes filtert und vermittelt.

Das allgemeine Bewußtsein wird darin substanziell transformiert, aber eben nicht als Beweisführung einer Autonomie-Kunst, die in einer dieser vorbehaltenen Gegenstandswelt, einer referentiellen Exklusivität begründet läge. Es kann nur diese Art und Weise sein, die sich auf die Gegenstände, das Werk und die erzeugenden Apparate wie die intendierten Rezeptionsweisen gleichermaßen bezieht, die das mediale Interesse der Kunst bestimmen. Dann kann das Medium der Kunst als eine Schnittstelle definiert werden zwischen den Handlungen, Strategien, Zeichensystemen und Installierungen seitens des Künstlers und den Fähigkeiten, Formen, Handlungsweisen der Rezeption. An solcher minimaler Definition ersieht man: Das ‚Medium‘ der Kunst oder ‚Medien der Kunst‘ hat es immer gegeben. Man hat sich aber selten die Mühe gemacht, deren Bedingungen zu rekonstruieren und zu verdeutlichen. Daß es auf sie nicht ankomme, war festgesetzt innerhalb eines ästhetischen Systems, dem es um ganz anderes zu tun war. Folgt die Beobachtung der Mediatisierungsleistung der Künste also durchaus einem neuen, gewandelten Interesse, so markiert das doch keineswegs nur einen veränderten zeitgeschichtlichen Ort, eine variierte Nachfrage, dubios modischen Geschmack oder gar nur die Konjunktur ästhetischer Launen. Vielmehr setzt eine explizite Mediatisierung seitens der Kunst und eine ausdrückliche Würdigung der als ‚Kunst durch Medien‘ veränderten und neu eröffneten Materialien (Stoffe, Medien, Apparate, Technologien, Verfahrensweisen, Erfahrungen) eine erweiterte Reflexion und Verschiebung der bisherigen Beobachtung auf eine nächsthöhere Stufe voraus.

Daß zwar also Medien immer schon leitend gewesen sind in und für die Kunst, wenn auch über lange Epochen nur implizit, als generierender Automatismus, ist eine historisch und empirisch richtige Feststellung, die nur aussagekräftig ist, wenn sie zugesteht, daß sie nicht dem Zeitbewußtsein der beschriebenen Epoche, sondern dem gewandelten präsentischen Ort einer anders sich richtenden interessegeleiteten Nachfrage entspringt. Erst durch solche spätere Sicht wird die implizite frühere Geschichte explizier- und überhaupt erst erkennbar – und dies gerade im paradox anmutenden Lichte ihrer damals noch unbekannten Zukunft. Es kann also gerade nicht die Schlussfolgerung gezogen werden, es entstände nichts Neues und alles sei schon immer so gewesen, daß man beim Alten bleiben könne. Das Gegenteil ist richtig und Geschichte erscheint substanziert im Licht einer Gegenwart, die ihr dereinst einmal Zukunft wird gewesen sein können. Damit markiert ‚Kunst durch Medien‘ auch einen entschiedenen Punkt im Gewebe der Zeit, das nicht in der linearen Folge, der chronokratischen Verknüpfung aufgeht, sondern sich zu intensiven Konstellationen verdichtet und öffnet zugleich. Markiert auch einen spezifischen Ort gewandelter Methodiken, verfeinerter Bezüge, differenzierter Schichtungen im re-

kursiven, unentwegt wieder einsetzenden Anfang/Ansetzen der medialen Reflexion.

In die Wahrnehmung des Betrachters tritt etwas ein, was als verdichteter Prozeß beschrieben werden kann. Das bezeichnet den Aspekt des Medialen dann, wenn diese gesteigerte Inszenierung des Betrachters wiederum aus der planenden Sicht des Künstlers begriffen wird, also innerhalb desselben Systems und in Hinsicht auf dieselben Erwartungen an ein Werk, aber von einem jeweils anderen Ort aus. Das so die diversen Pole des gesamten Kunstprozesses durchlaufende und mit den verschiedenen Faktoren korrespondierende, kooperativ und kollaborativ im Hinblick auf diverse Rezeptionsmöglichkeiten wie polyvalente Produktionstechnologien wirkende Herstellen einer Schnittstelle, an der Aussagen sinnlich wirksam werden, die auf solche konzeptuellen Überlegungen zurückgehen und nun kognitiv rezipierbar werden als Schematismus in den Apparaten wie Gehirnen des Künstlers und des Rezipienten, würde ich als grundlegende mediale Leistung der Kunst auch zeitgenössisch neu akzentuieren.

Der Medienbegriff der ‚Kunst durch Medien‘ ist spezifisch auf das angelegt, was die Kunst in ihrer jeweiligen konkreten Ausprägung und nicht nur in Hinsicht auf das allgemeine Regulierungssystem der Künste leisten kann. In solcher Weise werden Thematik und Technik, Ansatz und Erörterung, Exposition und Durchführung, Verstofflichung und Interferenzbildung, Intention und Wirkung, Absicht und Situierung untrennbar miteinander verbunden. Vermittlung wie überhaupt erst Entwicklung solcher Kunst im späteren Spiegel der Verkettung eines Œuvres bildet aufwendig gestaltete Reihen, Segmente, nimmt Montagen vor, sondiert und serialisiert, um einen präzisen Zusammenhang zu eruieren. Diese Arbeit einer vermittelnden Selektion könnte nicht gelingen, da sie eben nicht orientiert wäre, wenn nicht ein deutliches Bild dem zugrundeläge, worum es überhaupt geht. Solches Bild entspringt mit einem Schlag, nicht nur als Epiphanie, sondern auch als Antizipation. Immer wieder werden solche Anfänge einer Bildung von Zusammenhängen als intuitive Synthese, ursprüngliche Synthesis der aktiven wie der passiven Apperzeption beschrieben. Und in der Tat spielen sie – um entscheidende Schwellenbildungen in der Erfindung von Diskursen und Imaginationen des 18. Jahrhunderts zu nennen – für die Entwicklung einer identifizierenden und sich bewährenden Kunstkennerenschaft als Begründung der wissenschaftlich vergleichenden Kunstgeschichte bei Johann Joachim Winckelmann genauso eine Rolle wie in der Grundlegung einer Theorie der (intrinsischen Begrenzungen der) Erkenntnisvermögen bei Immanuel Kant, mit der sinnliche Aktivierung und kategoriale Antizipation nicht empirisch ableitbarer kognitiver Schematisierungen in einer Gleichursprünglichkeit als Modifikationen und Ausdrucksweisen derselben Erkenntnis- und Imaginationsleistung erscheinen können. Solche Serienbildung zeigt, daß ihr Beginn niemals dort ansetzt, wo ihr nach Vollendung das wesentliche Argument erhärtet erscheint und benennbar wird. Das Verfahren der Kunst, als stetig vorlaufendes und vorgreifendes Entwerfen einer Signifikanz in chaotischen, erst vage sich bildenden Subrouti-

nen¹⁵¹, erweist sich als angemessene Methode der (Beschreibung der Qualität der) Inaugurierung neuer, noch unbekannter Erkenntnisse. Sie belegt, daß der Ursprung der Wissenschaft nicht in ihrer Rationalität oder dem liegt, wofür sie ihre Leistungsfähigkeit nach Herstellen von Erkenntnissen begründen kann, sondern in einem intuitiven Nukleus imaginierender Extrapolationen – Entwerfen schlechthin, Transgression in schierer Abfolge ihrer Entäußerungen –, vermuteter Ordnungszusammenhänge.

Wissenschaft kann sich also nicht aus sich selbst heraus begründen, auch und gerade wenn ihre Resultate objektiviert sind und Evidenz gewonnen haben. Aby Warburg wird ein Diktum in den Mund gelegt, nach dem Wissenschaft ein Verfahren sei zu beweisen, was man schon vorher gewußt habe. Solches Vorher-schon-Gewußthaben artikuliert sich in der Methodologie der Künste als eine spezifische *Heuristik* und *Maïeutik*, Künste des testenden und zugleich willkürlichen Erfindens, wie als Organon und Prozedur der rücksichtsvollen, auf zahlreiche Bedingungen von Materialitäten und Kontexten abstellenden Entstehungs- und Entwicklungshilfe. Im grundlegenden Prozeß der Kunst spielt sich diese Epistemologie in großer Nähe zum immer und unvermeidlich dunkel bleibenden Kern synthetischer Intuition ab. Woher weiß man denn vorher schon – ‚etwas‘ oder überhaupt? Ist dieses Wissen ein allgemeines, formatierendes, gliederndes Wissen oder ein Wissen ‚von etwas‘, also von Einzelnem? Ist das Wissen in seiner grundlegenden Abstraktionsdynamik konkret oder nur in der Erfassung des Vereinzelten? Ist nicht gerade die Wahrnehmung des Einzelnen die schlechthin nicht überbietbare Probe des Abstraktions-, nämlich eines Abtrennungs- und Sonderungsvermögens? Nehmen wir es einfach hin. Entscheidend ist, daß im Prozeß, im Zustand ihres Werdens und der Erfindung, ansetzend, grundlegend, entwerfend, testend, Wissenschaften – strikt nur: genealogisch, im Werden begriffen, also zunächst poetische Konstruktionen sind, abenteuerliche Spekulationen, irrationale Vermutungsäußerungen und dergleichen mehr. Das bedeutet keineswegs eine Rückführung des Rationalen auf das Irrationale oder gar eine Reduktion der komplexen, stützenden Kooperationen kollektiv wirksamer Erkenntnisse auf einen genealogisch fixierten Ursprung des chaotisch Unerhellbaren, sondern umgekehrt: ein Gewährwerden der seltsamen Tatsache, daß in solchem Beginnen eine Präzision geahnter Erkundungsgenauigkeit steckt, die überaus und überraschend selten an der faktischen und objektiven Welt vorbeizieht. Das steckt noch in der konstruktivistischen Rezeptur, der allzu engen, daß es reiche, die Objektivität der Welt als ‚Viabilität‘ (Gangbarkeit, Wegtauglichkeit, Wegbarkeit, Wägbarkeit) ihrer Erklärungen zu definieren, die Setzung des Objektiven als Vorschlag einzelner für die Wahrnehmung anderer zu betrachten und die schwierige Frage von Wahrheit auf die kasuistische Konventionalisierung eines Konstruktionsaustausches zwischen sich zunehmend gleichförmig

¹⁵¹ Vgl. dazu: Anton Ehrenzweig, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst – Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974.

taktenden Individuen – ihre zunächst monadisch gebaute Welt zugunsten der Konfirmierung homologer Erfahrungen anderer verlassend – zu reduzieren.

Es ist nämlich keineswegs ein Kennzeichen des Rationalen, daß es vorab, im Kern, analytisch, nominell, unempirisch, als reine, überlegene wie souveräne, selbstgenügsame wie sich selbst setzende Strukturmacht beschrieben oder identifiziert werden kann. ‚Rationalität‘ ist deshalb kein Gegenbegriff zur Genealogie der oben akzentuierten chaotischen, navigatorisch ungeschützten und entscheidungsfreudigen, also willkürlichen Intuitivität, weil rational nur sein kann, was als erarbeitetes Insgesamt den Kriterien der Vernünftigkeit entspricht. ‚Rationalität‘ ist funktional tauglich nur als ein retrospektiver Begriff für ein rekonstruktiv abwägendes und im Hinblick auf Bedingungen wie Konsequenzen, also entfaltete und empirisch prüfbare Zusammenhänge argumentierendes Geschäft. Es gibt keine Möglichkeit einer unempirischen Antizipation des Rationalen als solchem, erst recht keine normative Feststellung, was sie denn ausmachen würde oder solle (nur Wahnsysteme glauben daran und mobilisieren entsprechende Mittel zur Durchsetzung ihrer Sicht). Umso wichtiger, daß die Stelle solchen Rationalen eingenommen werden darf durch die erstaunliche Irrtumsimmunität des stetigen projektiven Entwerfens. Charles Sanders Peirce hat immer wieder darauf verwiesen, daß nicht die Ordnung der Welt durch die Wissenschaft erklärungsbedürftig sei für eine Philosophie der Ursprünge und Grundlegungen, sondern die Erhellung der Macht eines ‚lumen naturale‘, das sich selten in seiner Weltorientiertheit und -mächtigkeit irre, wie sich später prompt und wiederholt herausstelle.¹⁵²

Künstlerische Werke, die sich mit Fragen der ‚Kunst durch Medien‘ und damit einer Theoriebildung neuen Typs befassen, werden ausgewählt im Hinblick auf einen angemessen situierenden Zusammenhang. Es handelt sich hierbei nicht um Künstlertheorien, wie wir sie als subjektive Notate des Artisten im Prinzip seit Jacopo Pontormo kennen, wenn wir diesen auch eine erhellende interpretative Kraft für ein tiefes Verständnis des Kunstwerks als solchem und nicht nur für die bessere historische Kenntnis seiner Entstehungsumstände erst im Zuge der Romantik, seit dem 19. Jahrhundert und den ‚Journaux‘ von Eugène Delacroix beimessen, sondern um ein durch poetische Erzeugung und Mediatisierung hergestelltes Theoriepotential. Das Kunstwerk selber ist der wesentliche Zeuge nicht einer reflexiven, verbalisierenden Begleitung und Situierung, sondern Akteur einer Grundierung, ohne welche es das Potential solcher Theorie gar nicht gäbe. Eine gute Zusammenstellung solcher Theorie-Prozesse einer Kunst durch Medien liefern als ein ausspannendes Rechteck die Namen Dan Graham, Bruce Nauman, Marcel Broodthaers, Aldo Walker. Alle diese Künstler haben sich außerdem in theoretischer Weise in der Öffentlichkeit mit ihrer

¹⁵² Vgl. z.Bsp. Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. v. Helmut Pape, Frankfurt 1983; außerdem: Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok, *Du kennst meine Methode. Charles Sanders Peirce und Sherlock Holmes*, Frankfurt 1982; weiter: Carlo Ginzburg, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweise*, Berlin 2001.

Kunst beschäftigt – am wenigstens explizit Bruce Nauman, am selbstverständlichsten und weit über sein Werk hinaus kunsttheoretisch interessiert Dan Graham, in einem ‚normalen‘, durch interne und immanente Aspekte des Werkes erzwungenen Sinne Marcel Broodthaers und Aldo Walker. Anspruchsvolle theoretische Texte dienen hier nicht alleine der bewußtseinsbildenden Selbstthematization des Künstlers und einer allgemeinen Situierung seiner Kunst an einem gesellschaftlichen Ort, sondern vor allem der Entwicklung des Werkes, der nur in der Weise der theoretischen Erörterung auch faßbaren Dimensionierung der Methode, des Verfahrens, der Konstellierung der Resultate, der Relationierung der Werke im Gestus der eigenen Kunst, des Konzeptuellen und der Rahmengenbung. Die Durchdringung der generellen Probleme der Kunst, der allgemeinen Dynamik des Kunstsystems werden zu Bedingungen der Analyse der Kunst im einzelnen Werk.

Die Nennung dieser Namen und die Tatsache, daß sie für Mediatizationsleistungen der Kunst hier entschieden herausgehoben werden, kann natürlich nicht geschehen ohne Hinweis darauf, daß alle diese Künstler ein solides Standbein in der *conceptual art*, sich jedoch niemals nur als deren Teil bewegt oder gar bewährt haben. Der Unterschied – besonders zu Joseph Kosuth, aber auch zu Robert Barry, Hamish Fulton und anderen – liegt nicht in Stil, Material oder Artikulationsmöglichkeiten, sondern einem weit über die Konzeptkunst hinausreichenden Erkenntnisinteresse und damit einer gewandelten Kunstauffassung, einem qualitativ verschiedenen Gestus. Ging es Kosuth um die Destruktion oder Ablösung der Philosophie durch eine Kunst, der alles, was sie betrifft, zum Kommentar ihrer selbst geworden ist, womit sich das Kunstwerk in die Kommentierung der Kunst im Sinne eines analytischen Urteilens verwandelt, einer Entfaltung der Aspekte ihrer selbst, sich also im Banne einer unvermeidlichen Bewirkung des Tautologischen bewegt, so ist die entscheidende Frage für Nauman, Graham, Broodthaers und Walker gerade nicht, wie die formale Insistenz einer kritisch über ihre eigenen Aussagemöglichkeiten reflektierenden Kunst tautologisch behauptet, sondern wie solche Kunst durch Ausbildung neuer Erkenntnisse relevant werden und wirken kann. Wie kann es zu neuen Erkenntnissen kommen? Grundlage für die Frage ist zunächst nur die Einsicht, daß nicht die Logik Erkenntnisse bildet, sondern eine lebendige Durcharbeitung von Erfahrungen, die zu problematisierenden Hypothesen werden. Für die genuine Konzeptkunst erscheint das Verhältnis des Kunstwerks zur Kunst nicht nur als ein Problem der Materialisierung, des Stoff- und Inszenierungsaufwandes, sondern der Kunst selbst, ihres Status, ihres Anspruchs, ihrer Geltung, kurzum: ihrer Ontologie. Und das eben heißt, daß Konzeptkunst durchaus noch von einer stabilen, konservierenden Ontologie ausgeht. Kosuth selber ist ja ein Propagandist einer geradezu unerschütterlichen Ontologie der Kunst, auf die er die Empirie der Kunstwerke unbedingt verpflichten will. Die vier genannten Namen und die Insistenz auf einer Kunst durch Medien bestreiten, daß Kunst sich so stark

auf die Fragen des Bildes, die Epistemologie der Referenz und ähnliches konzentrieren, zuweilen gar reduzieren soll.

Die Insistenz auf einer Kunst durch Medien, beispielgebend inkorporiert durch die vier ‚notorischen Namen‘, praktiziert ein wesentlich dynamisches Verständnis von Kunst. Der Handlungsaspekt, der unmittelbare Vollzug einer Situierung oder Reflexion sind entscheidender als das Umkreisen der Ontologie und ihres stabilen Ortes. Sodann, und dies ist die wesentliche Differenz, geht es der postkonzeptuellen Kunst durch Medien um den Vorrang einer rhetorischen Neuigkeit, um neue Erlebnisweisen, zu deren Neuheit gehört, daß sie nicht bereits mit Gewißheit als und in Kunst rubriziert werden können. Wenn etwas neu ist, wobei das Zustandekommen dieses Neuen nicht auf vorgängig geregelten Kontexten beruhen kann, so wirkt es im Sinne einer Überraschung, einer Emphase, mittels der Rhetorik der Begeisterung, Erfreuerung und Erregung, nicht mittels Darlegung von Sachverhalten vor Gericht.

Verfahren der Überprüfung eines Unbekannten funktionieren zunächst immer tautologisch und Kosuths Erörterungen, besonders die zentralen, kanonisch gewordenen Thesen einer ‚Kunst nach der Philosophie‘ (‘art after philosophy’, 1969)¹⁵³ sind sowohl tautologisch wie eigentliche Gerichtsverfahren und damit in einem problematischen Sinne fixiert modernistisch, nämlich unfähig zur Problemwahrnehmung der von Jean-François Lyotard in ‚Der Widerstreit‘ erörterten Tatsache, daß Argumentationen keinen auflösenden Schiedsspruch, keine richterliche Instanz mehr finden können, welches zu wissen und zu akzeptieren eben die Postmoderne vom rigiden, kanonisch geglätteten Universalismus der Moderne unterscheidet. Kosuth behandelt Kunst als ihre eigene Philosophie, normsetzend und dogmatisch im Hinblick auf ihre eigene, souveräne Sphäre. Nur Kunst sei in der Lage, einen philosophischen Kommentar zu sich selbst nicht nur abzugeben, sondern auch zu sein. Er weist im Rekurs auf ein synthetisches Apriori, das weder auf Sensualität oder Erfahrungen noch auf kognitiver Schematisierung oder einer mitenthaltene, analytischen Begrifflichkeit, sondern eben auf der artistischen Arbeit der Kunst beruhe, also geistesgeschichtlich im modifizierenden Rekurs auf Kant, den Anspruch Hegels zurück, daß die Kunst dort ende, wo Philosophie ihre begriffliche Reflexion entfalte, also den Weg ihres Durchgangs durch die Empirie nach den eigenen Entfaltungs-Bedingungen und ohne strikt Rücksicht auf die durchschrittenen und durchgearbeiteten Stoffe und Gestalten des Lebens nachzeichne. Nicht zu vergessen, daß in Hegels System zwischen der Kunst und der Philosophie noch die gegenüber der Kunst abstraktere, wenn auch noch nicht bildlos selbstreflexive Religion angesiedelt ist. Hegel als Kontrastfolie und Gegner Kosuths – ein Spiel, das der Situierung der Konzeptkunst erfolgreich diene, das aber nicht unbedingt in wahrhafterer Manier Hegel kritisiert.

¹⁵³ Joseph Kosuth, Kunst nach der Philosophie, in: Paul Maenz/Gerd de Vries (Hrsg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 75ff.

Denn das Spiel beruht auf einem Trick. Es unterstellt Hegel, wenn auch eher diffus, die Auffassung, daß Kunst für ihn in Philosophie aufgehe oder, wenn schon, dann durch diese als reineres Modell ihrer selbst hervorgebracht werde – und zwar in einer Weise, die Kunst gerade nicht zu erreichen vermag. Die Wahrheit der Kunst liege also jenseits der Kunst. Was sie konstituiert, bleibt ihr transzendent. Gegen solche Gedankenfigur kann dann Kosuths ‚Kunst‘ als Kommentierung der (Theorie der) Kunst argumentativ wie rhetorisch brillieren. Aber das ist nicht korrekt, sondern ein asymmetrisches, vielleicht falsches, in jedem Fall aber ungerechtes Spiel. Hegel scheidet nämlich die Sphären in ganz anderer Weise. Und zwar nicht nur aus Gründen einer Vollendung seines Systemgedankens. Kunst und Philosophie haben für ihn durchaus und jederzeit wesensverschiedene Aufgaben. Hegel hat der Philosophie nie den Zweck zugeschrieben, Kunst hervorzubringen oder der Kunst Philosophie, was Kosuth tut.

Hegel geht so weit zu sagen, daß der Künstler seine Aufgabe verfehle, wenn er in seiner Kunst philosophischen Intentionen nachgebe oder nachgehe. Philosophie sei dem Künstler nicht notwendig, philosophisches Denken der Kunst gemäß der Form ihres Wissens geradezu entgegengesetzt. Man sieht an diesen Konstellationen, daß eine Matrix der Kunst kraft ihrer Theoretisierung in der Moderne unverändert lebendig, orientierend und zwingend bleibt: Die einer Sortierung der Erkenntnisansprüche und der genuinen Leistungen singulärer, nicht kontextuell abgestützter Episteme. Kosuth steht Hegel jedoch entgegen seiner Absicht dort immer noch nahe, wo er genau das als Leistung der Kunst behauptet, was Hegel dem Künstler philosophisch bestreitet. Der Unterschied zu Aldo Walker wird hier scharf und pointiert deutlich. Walker behandelt solche Ansprüche nicht im Modell der Referenz oder Repräsentation, sondern prozessual, praktisch, in konkreter Methodologie sich setzend und verfolgend, nach arbiträren, zeitgebundenen und zugleich entschiedenen Navigationsabwägungen und -auflösungen, -festlegungen verfahren, auf diese abstellend, jedem übergeordneten System sich verweigernd, Kunst als Vermögen der Selbst-Fremd-Werdung¹⁵⁴ jeder strukturellen Entfremdung durch eine konzeptuelle Architektur und Grenzziehung des Territoriums vorziehend.

Der insistente Einzelfall, die singuläre Aleatorik, gar der Skandal einer obsessiven Einzigartigkeit, deren Eintreten als das Allerunwahrscheinlichste der Naturgeschichte vorgestellt werden mag – darum ist es Walker zu tun und nicht um die Schematisierung einer – in der Kunst nur ein weiteres, leicht nunanciertes, aber jederzeit durch stärkere Vermögen austauschbares Gesicht erhaltenden – Erkenntnisvermittlung. Kosuth – und vor ihm, wenn auch in ganz anderer Bewertung der Hierarchiepositionen von Kunst und Philosophie, aber ganz ähnlich verfahren Georg Wilhelm Friedrich Hegel – gehen von vollendeten Ausprägungen, Gestalten aus, die ex post reflektiert werden können, was aber unweiger-

¹⁵⁴ Vgl. dazu Dietmar Kamper (Hrsg.), Selbstfremdheit (als: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 6/1997/1, Berlin 1997.

lich ihre Partialisierung, Zurückweisung und Auflösung bedeutet. Walker setzt dagegen das künstlerische Vermögen situativ, dispositional, als sich dynamisch entwickelnden Denk- und Handlungszusammenhang auf beiden Seiten des Prozesses autonom ein: dem des Künstlers wie demjenigen der Rezipienten, der die Medialisierung erst in und als Wahrnehmungen realisierenden Akteure. Ihm geht es nicht um die Behauptung einer philosophischen Valenz der Kunst oder gar um eine architektonische Betrachtung ihrer systemischen Vermögen. Dazu bedürfte man eines idealtypischen Modells, das Walker gerade als eine theoretische Fiktion entlarvt. Diese entspringt nämlich einzig dem abstrakt erzwungenen Vollendungszwang eines Meta-Systems, nicht der stofflichen und empirischen Qualitäten der Objekte. Es geht ihm um die Realitäten des Gewöhnlichen am Prozeß der Reflexion und der Kunst, nicht um die idealisierenden Formen einer Selbstreflexion des Ich.

Es geht also immer auch um die Konsequenzen aus dem Wissen, daß das philosophische Selbstverhältnis des Menschen sich nicht im geläuterten transzendentalen Idealismus Fichtes abspielt, sondern in einer schmutzigen, ambivalenten, unordentlichen, als solche aber einzig wahrhaften Empirie. Man möchte hier auf den so ganz anderen, philosophisch nicht minder bedeutsamen Fichte, den Schriftsteller und grossartigen Chrono-Logen der Rhetorik der Empfindsamkeit, auf Hubert Fichte, verweisen, den als Gnostiker zu bezeichnen gerade und entschieden die profane, nur noch Pier Paolo Pasolini vergleichbare Liebe zum konkreten Leben ohne metaphysische Verdoppelung, also eine unverbrüchliche Treue zu einem tiefen, glühenden Respekt vor der Physikalität des Lebens verwehrt – ein unersättliches Begehren, das nie erschüttert werden kann. Solches Durcharbeiten der Empirie ohne ihre idealisierende, ontologisch normativ verfahrenende Auflösung und damit Verdoppelung der Welt, ist auch das Kennzeichen der Kunst Walkers sowie der die übliche Wirklichkeitsverachtung kritisierenden Philosophie von Clément Rosset.¹⁵⁵

Aldo Walkers Kunst will nicht belehren oder informieren, sondern erregen, bewegen, belustigen, verführen – allerdings auf höchstem Niveau einer Lust an Bilderfindungen und Bildtäuschungen. Somit zugänglich sowohl für intime Kunstkenner wie für sonst von der Kunst Unbetroffene, die sich auf einen Attraktor in direkter lebensweltlicher Reaktion und Prägung einlassen wollen – oder auch nicht. Da seine Kunst nichts mitteilt und demnach nichts an ihr oder in ihr zu dechiffrieren ist, bedarf sie auch keiner selektiven Codes. Sie öffnet sich für jede persönlich artikulierte Freiheit, sich auf sie, ihr Ereignis, ihr konkretes So- und Dasein einzulassen oder das Angebot ihrer Verführungskunst auszuslagen. Aldo Walker interessiert nicht eine strukturelle philosophische Nobilitierung der Kunst, sondern das epistemologisch Spezifische an ihr, also das durch sie selber bewegende Moment einer komplexen Erkenntnis und rhetori-

¹⁵⁵ Vgl. Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris 1976; ders., *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin 1994; ders., *L'anti-nature*, Paris 1973.

schen Situierung, die man zwar, wenn man will, auch extern als eine quasi-philosophische Leistung betrachten oder als eine wahrhaft philosophische Qualität beanspruchen kann, die aber keine höhere Wertigkeit einführt, sondern nur ein anderes Sprachspiel. Diesem rhetorischen Interesse einer erhellenden Dispositionierung von prozessualer, indirekter Kommunikation, der Entwicklung angemessener Vorgaben dafür, die nur poetisch zu erreichen sind, entsprechen auch die Wahrnehmungen des technologischen Aspekts einer Kunst durch Medien. In der Beobachtung einer jüngeren Generation schien Walker nicht der apparative Aspekt oder das Experiment mit dem technischen Gerät ausschlaggebend, sondern eine durch jeweils neue Technologien auf neue Weise mögliche größere Nähe zum lebensweltlichen Witz, zu Experimentierfreude, Ausprobieren, Responsivität und Reaktionsmöglichkeiten in einem nicht mehr sakralisierten, im Berührungsverbot gipfelnden, durch den überzüchteten und jederzeit vorherrschenden Augensinn kontrollierten und strikt abgegrenzten Raum einer auratisch vereinzelter Kunst.

Es geht also um das genießende Auffinden der Kunst, ihrer Qualitäten, Methoden und Formen in einem Bereich, der nicht auf einer vorgängigen Markierung und Kontrolle von Kunst angewiesen ist. Der Künstler setzt diese gewöhnlichen Erlebnisse parallel zu seiner Kunst. Als Ausgangspunkt reicht das, denn es provoziert zur Erfindung von artifiziellen Kontexten, die als solche von nirgendwoher sonst geliefert werden, sondern nur immanent erzeugbar sind. Mentalitätsgeschichtlich ist außerdem bezeichnend, daß viele Konzeptkünstler, selbst die von Walker für eine bestimmte Zeit als entscheidende Anreger angesehene *Art & Language* sich zwar mit der Epistemologie Kants, der Ästhetik und Geschichtsphilosophie Hegels, aber kaum, und wenn, dann jedenfalls nicht ausreichend, mit der Wissenschaftstheorie seit Frege, Wittgenstein, Russell/Whitehead, Carnap, Tarski und anderen beschäftigt haben.

Wenn etwas wirklich neu ist, dann ist zunächst egal, ob es als Leistung der Kunst gesehen wird oder nicht. Wäre es nämlich unbedingt schon als Kunst zu identifizieren, dann bewegte es sich in einem gesicherten Territorium und dann wäre nicht ausgemacht, worin der Neuheitsaspekt vital überhaupt bestünde. Das wirklich Neue bemißt sich auch nicht an der Empfindung des Neuen, sondern an der im Rezipienten erwirkten Lust am Spiel mit Experimenten und noch unbekannten Konstellationen, also in einem Zustand der gespannt wachamen und interessierten Lebensgeister. Kunst durch Medien und eine bildrhetorische Situierung des Kunstwerks sind, nach alldem, keine lineare oder bloß graduelle Ausweitung der Konzeptkunst. Aber sie setzen deren historische Wichtigkeit, ihre Errungenschaften, ihr Problemniveau, ihre theoretische Schärfe, ihre Argumentationslust und einiges weitere positiv voraus – mindestens als jederzeit erinnerbare *rite de passage* bleibt jene maßgeblich orientierend. An dieser Stelle kann deshalb getrost die Differenzierung der Wertung von Erfolgen und Wirkungen im Nachklang der konzeptuellen Orientierungen als gegeben, aber auch vernachlässigbar herausgestellt werden. Daß Aldo Walker wesentlich unbekannt ist, näh-

me man das Wirkungsniveau von Graham, Nauman und Broodthaers zum verbindlichen Maß, hat gegenüber der Sache wenig zu sagen. Ihn in diesem Zusammenhang zu erörtern, folgt allerdings auch nicht dem Interesse, ihn im Sinne einer objektiv zumessenden Kunstgeschichte ‚aufzuwerten‘, was angesichts der Bedeutung seines Werke, die schnell erkennt, wer damit sich zu beschäftigen imstande ist, ohnehin nur auf die ausgeleierte Attitüde hinausläuft, Bedeutungszuwächse einzufordern und historiographisch nachzutragen. Das bleibt deshalb ein unbefriedigendes Geschäft, weil damit wenig bis nichts gewonnen ist und sich die Gründung der experimentellen künstlerischen Methoden im Leben zu einem gewählten Schicksal dergradieren müßte, das sich in der Plazierung von Objekten erschöpft. Es würden so das vitale Experimentieren und die künstlerische Methode einer lebensweltlichen Situierung gerade zu einem strategischen Prozeß verkürzt, dessen Urheber dann unweigerlich Defizite nachgesagt werden müßten. Bloß: Woran bemißt sich solches? Was ist der Erfolg einer Biographie? Was drückt das konzeptuell aus für die Semiotik der Imagination und die Medialität des Imaginären? Immerhin handelt es sich hier ja nicht um *pop art*, zu deren rhetorischer Effizienz die Weckung und Aufrechterhaltung von *glamour* und Aufmerksamkeitsökonomie, erwirkter Intention gebannter Dritter prinzipiell gehört. *Pop art* ohne *glamour* wäre nur Sonntagsmalerei und damit ein Gefäß für die Sehnsüchte der Rezipienten, nicht der Produzenten der *pop art*. Am ‚cesspool of excitement‘¹⁵⁶ stehen die Bühne oder die Charts, das Konto, die Villa, die Droge, der Ruhm der Stars. Der nicht zugelassene, da gescheiterte Traum vom Bühnenlicht bleibt dagegen in den neurotisch-neuronalen Simulationen der Claqueure, der Akklamations- und Manövriermasse, also, um im gewählten Metaphern-Bereich des juvenilen Spektakels zu bleiben, im Schlamm von Woodstock stecken.

¹⁵⁶ So bezeichnet Frank Zappa im gleichnamigen Titelsong seiner LP ‚Tinseltown Rebellion‘ den Ort, an dem ‚ein Jim Morrison einmal‘ einen knapp noch als authentisch akzeptierbaren Traum von der *Kairos*-Poetik des entfesselten Momentes träumte und poetisch ausformte – nicht als Gesamtkunstwerk, sondern als dessen striktestes Gegenmodell, als eine insistente Momentaneisierung des Zeitlosen, Ankunft des Kairos im Andauern eines entfesselten und entlasteten Momentes, also im Zeichen von Rimbaud, Nietzsche, Michaux, vor allem als Hommage an das ‚Theater der Grausamkeit‘ von Antonin Artaud. Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Nacht im Feuer – Zur Alchemie des Todes in der Rockmusik*, Adliswil 1981; herausragend zu Artaud und von weit in die gesamte damit verbundene Motivik der Hermetik und des Hermetismus sich verzweigender Wichtigkeit: Renate Bauer, *Feuer und Eis. Antonin Artauds Alchemie der Materie*, Diss. FU Berlin 1998.

Zu den internen Aspekten der Entwicklung einer sich als Theorie auch praktisch bewußten Kunst – Theorie, die als plastischer Gestus, Ausgeformtes, Ausgearbeitetes existiert, jeweils Gesetztes transformierend – gehört bei Aldo Walker die Entscheidung eines weltweit ausstellenden und entsprechend bekannten Künstlers, im Alter von fünfzig Jahren, also in seinem Falle Mitte der 1980er Jahre, die Intentionen und rhetorischen Wirkweisen seiner Kunst auf einen direkteren massenkulturellen Bereich zu verlagern, näher in die Lebenswelt hineinzutragen und demzufolge, mindestens zwischenzeitlich, mit dem inszenierten Verschwinden seiner als Künstler zu rechnen. Das hat Walker, wie schon gesagt, getan und seine künstlerische Tätigkeit entsprechend umgeformt. Zunächst als Dozent (seit 1987), dann als Bereichsleiter (1991 bis 1998) der *Weiterbildung Visuelle Gestaltung* (WVG) an der *Höheren Schule für Gestaltung Zürich* hat er aber nicht nur einen Wechsel von der Kunst in die Lehre vollzogen, also von der Produktion in die Vermittlung, als vielmehr die vordem in erster Linie künstlerisch ausgerichtete rhetorische Disposition flexibilisiert durch geschmeidige Verwandlung der eigenen Strategien und Zeichen, Codes und Manierismen in ein experimentelles Umfeld, das mittels gewandelter Recherchen und einer Kooperation mit einer jüngeren Generation erschlossen wurde, die andere, neue visuelle Erfahrungen und Evidenzen kannte und die deshalb auch ästhetisch als vollkommen autonom und gleichwertig zu gelten hatte, was die formale Invention anbetraf.

Damit unterscheidet Aldo Walkers Wendung zur visuellen Kommunikation sich von denjenigen Schritten, Brüchen, Umschlagpunkten von Künstlern, die sich von der Kunst, sie pauschal verwerfend, abwenden oder diese in Kontinuität, trotzig affirmierend, hinter einem Wechsel der Bereiche als ungebrochen virulent behaupten. Meistens pflegt man nämlich den Ausbruch oder Wechsel von Künstlern aus der Kunst in einen anderen Bereich als Ende der Kunst oder Aufhören mit der Kunst zu beschreiben. Dabei gibt es doch gerade in der Konzeptkunst, aber auch in anderen Sparten und Domänen, weitere prominente Beispiele, die man mit solchen Erklärungsfiguren nicht umfassen kann. Es geht in den guten Beispielen nicht um ein Ende, erst recht nicht dessen Propagierung im Gestus genialisch enttäuschter Verwerfung, sondern um die Erprobung der Auffassung, daß mit denselben Methoden und Interessen, die der Erzeugung der Kunst zugrunde lagen, nun das Funktionieren von ‚normalen‘ Handlungszusammenhängen in sozialer, ökonomischer oder sonstiger Hinsicht untersucht wird. Als analoges Beispiel zu Aldo Walker nenne ich den konkreten Poeten und experimentellen Musiker Hans G Helms, der zum Analytiker der fordistischen Ökonomie, des kapitalistischen Städtebaus, der Revolutionsmythologien und anderem geworden ist. Zu erwähnen ist auch, erneut in diesem Zusammenhang, Charlotte Posenenske, die ihre präfabrizierten, auf kooperative Montage durch

den Rezipienten angelegten Serien der Drei- und Vierkantrohre in den 60er Jahren in die soziologische Untersuchung der Zeit-Mess-Vorgaben, Zeit-Taktierungen, Arbeitszeitnormen und der industrialisierten Kooperationsformen zwischen Menschen und Maschinen verlagert hat. Die Thematik des ideellen, virtuellen gesellschaftlichen Gesamtarbeiters spielt aber schon in der ikonologischen und intentionalen Dimension ihrer Kunst eine bedeutende Rolle. Als Künstlerin wiederentdeckt oder in Erinnerung gerufen worden ist sie erst nach ihrem Tod, Mitte der 1980er Jahre, allerdings mit ihrem vorbereitenden Einverständnis im Sinne einer Regelung des öffentlichen, möglicherweise dauerhaft rezipierbaren und präsenten Kunstanspruchs aus der Sicht seiner Urheberin und dessen, was sich in ihrer Kunst und Soziologie kontinuierlich durch und als Kunst erhalten hat. Auch das Werk von Posenenske ist eine wichtige Modellgebung für eine Kunst durch Medien.¹⁵⁷ Dan Graham und Marcel Broodthaers sind im übrigen gute Belege desselben Sachverhaltes, nur mit dem graduellen Unterschied, daß sie die Außensicht der Normalität auf die Kunst immer wieder in eine kontinuierliche Arbeit und Kommentierung als Künstler, d.h. in ein identifizierbares Wirkungsfeld des Ausstellens und kunstinstitutionellen Thematisierens einbezogen haben.

Wundert man sich über den Stellenwert von Wissenschaftstheorie und Epistemologie, ihrer Bedeutung für die Künste und ihrer Aneignung durch Aldo Walker? Er war Autodidakt und außerordentlich belesen, nicht nur interessiert, sondern einer Abwägung und Synthetisierung fähig, die metatheoretisch beeindrucken konnten und valabel waren, wenn sie sich auch nicht in der Weise eines akademischen Duktus äußerten. Die über Jahrzehnte entwickelte intensive Lektüre epistemologischer Schlüsseltexte gerade des 20. Jahrhunderts im Selbststudium ist eine wesentliche Charakterisierung Aldo Walkers und seiner Biographie, also des beschriebenen und in Beschreibungen prototypisch zu gewichtenden Lebens, nicht nur seiner Persönlichkeit. Man könnte, wollte man, insgesamt drei Besonderheiten solcher Art nennen. Neben dem philosophischen Selbststudium und der mit diesem errungenen, jederzeit unter Beweis stellbaren Befähigung zur philosophischen Fachdiskussion auf dem nötigen Abstraktionsniveau gehört dazu die autodidaktische Entwicklung als Künstler mit etlichem, bedeutendem Erfolg schon in jungen Jahren sowie die Tatsache, parallel zur Kunst und dem dort implizit orientierenden philosophischen Studium Subsistenz und Ökonomie einer größeren Familie, in Richtung zweier diverser Generationen, nach ‚unten‘ wie nach ‚oben‘ hin, bestreiten zu müssen auf der Basis der Berufsausbildung als Elektriker, mit einem eigenen Geschäft, das zuweilen auch Akkordarbeiten erforderte.

Als prototypische weitere, nicht genealogische Bemerkungen und Situierungen für die wissenschaftstheoretische Orientierung Aldo Walkers, was Kunst

¹⁵⁷ Vgl. hierzu Jean-Christophe Ammann/Burkhard Brunn/Hans Ulrich Reck, Charlotte Posenenske, (Monographie Museum für moderne Kunst), Frankfurt 1990; außerdem: Hans Ulrich Reck, Charlotte Posenenske. Konzeptuelle Skulptur als Beitrag zur Architektur moderner Öffentlichkeit, in: Archithese 4/90, Zürich 1990.

– Kunst generell, aber auch: *seine* Kunst – sein und leisten könne, sind hier nur kurz zu nennen: Der Gilles Deleuze (der Paradoxien) von ‚Logik des Sinnes‘, nicht der Deleuze der ‚1000 plateaux‘, Louis Hjelmslevs allgemeine Theorie der Sprache, Paul Ricœurs Studien zum Verhältnis von Narratologie und Zeit¹⁵⁸, besonders aber diejenigen zu Metaphorologie – Erörterungen der lebendigen Metapher – und Polysemie¹⁵⁹, Rudolf Carnaps Aufbau einer idealsprachlich verfaßten Welt. Besonders Positionen des *Logischen Empirismus* und Arbeiten aus dem *Wiener Kreis*¹⁶⁰ sind für Walker von prinzipieller Bedeutung, Richtungskräfte geblieben, eigentliche Orientierungsgrößen, ein jederzeit verfeinerbares Organon und Instrumentarium, nicht nur paradigmatische Markierungen. Dazu gehört selbstverständlich auch Lewis Carrolls ‚Alice in Wonderland‘ sowie ein stetiger Rekurs auf die antiken Sophisten und die daraus folgende listige rhetorische Schulung für eine ironische lebensweltliche Kommunikation und eine tropische, sich auf Gemeinplätze überzeugt einlassende Imagination.¹⁶¹ Daß hierbei nicht selten die Sphäre der Gemeinplätze auch eine der nicht-korrekt gebändigten Witze und Gemeinheiten¹⁶² ist, scheint geradezu unvermeidlich aus dem Prinzip der Subtextualität und der nicht determinierbaren Konnotationen zu folgen – vorausgesetzt, es bestehe, als ein Überhaupt, eine vitale Lust an dergleichen, die sich natürlich auf keine Theorie rückbeziehen läßt.

¹⁵⁸ Vgl. Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 Bde., Paris 1983.

¹⁵⁹ Vgl. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris 1975.

¹⁶⁰ Vgl. Friedrich Stadler, *Studien zum Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext*, Frankfurt 1997; P. M. S. Hacker, *Wittgenstein im Kontext analytischer Philosophie*, Frankfurt 1997; Victor Kraft, *Der Wiener Kreis. Der Ursprung des Neopositivismus*, Wien 1950; Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. III, 8. Aufl., Stuttgart 1987.

¹⁶¹ Als Schlüsselreferenz Aldo Walkers: Thomas Buchheim, *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg 1986.

¹⁶² Vgl. zur bildtheoretischen Erörterung des dadurch vielfältig bestimmten und in Schichten differenzierten Verhältnisses von Kunst zu visueller Kultur und Kommunikation: Hans Ulrich Reck, *Versuch über Gemeinheit*, 6 Teile, in: *Kunstnachrichten*, Zürich 1983 (Nr. 2, 4, 5, 6)/1984 (Nr. 1, 2). Die sechs Teile haben zum Titel: 1. Bilder und Schatten: Schwierigkeiten im Umgang mit dem Schönen; 2. Skepsis gegen Bilder oder: Muß die Abwertung von Kunst immer konservativ sein?; 3. Das Schwein und die Rosen: Schwierigkeiten der Geschmacksarbeit durch Bilder; 4. Sich bewegende Bilder. Über Kunstgenuss; 5. Kunst als Aspekt und Wahrnehmung; 6. Vom System zum Fragment: Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder.

Epistemologische Probleme der Kunsttheorie

Rudolf Carnap und das Problem, lebensweltliches Wissen weder auf Logik noch nur auf Empirie gründen zu können

Die Entstehung des modernen oder *Logischen Empirismus* hat deutliche Motive. Ich blende hier die komplexen Umstände der Reaktion auf die Kantsche Philosophie weitgehend, die einer trotz aller kritischen Intention Ende des 19. Jahrhunderts weiter wachsenden Metaphysik gänzlich aus und folge der famosen Darstellung Wolfgang Stegmüllers in einigen, den im Blick auf Aldo Walker und auch aus dessen mir bekannten Sicht mich interessierenden Punkten.¹⁶³ Erkenntnis steht in der modernen Welt unter dem Druck der Anwendung, des Beweises und der Nützlichkeit. Man geht gemeinhin vom Fortschritt der Erkenntnis als Bewertungsmaßstab für zahlreiche Gebiete und Weisen der Erfahrungsbildung aus. Das ist aber im Grunde nicht aufrechtzuerhalten. Gerade in den Gebieten der Metaphysik, der Ontologie und der Wertphilosophie – welche Trias in unserem Zusammenhang nicht von ungefähr an ihre ästhetische Säkularisation zur Gestalt einer moralisch bewerteten Fähigkeit des Künstlers zur schönen Inszenierung des Wahren gemahnt – kann das Bestehen eines wissenschaftlichen Fortschrittes prinzipiell bestritten werden. Was rechtfertigt und charakterisiert ein induktives, heuristisches Vorgehen, das auf axiomatische oder metaphysische Voraussetzungen und Annahmen verzichtet? Man kann das auch anders formulieren: Kommt man zu Erkenntnissen durch Setzung oder durch Erfahrung? Reichen nominalistische Definitionen, konventionelle Absprachen über Symbolzusammenhänge und Zeichenfestlegungen aus oder bedarf es weiterer, diesmal substanziellerer Momente, die unweigerlich eine Entsprechung zur oder Adäquation mit Objektivität unterstellen müssen?

In ‚Der logische Aufbau der Welt‘ setzt Carnap¹⁶⁴ alles daran, Erkenntnisse auf die Basis einer gereinigten Idealsprache zu stellen und definitorische Klarheit, Ein-Eindeutigkeit, für alles zu gewinnen, was mit Erkenntnisbildung verbunden ist. Also eine strikt kontrollierte Sprache, ein perfekt ausgebildetes Symbolsystem für das, was auf wissenschaftlichem Wissen beruhen und jederzeit in der Lage sein muß, auf es zurückgeführt zu werden. Darin erschöpft sich aber

¹⁶³ Vgl. Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, S. 351ff. Grundlage und Thema ist hier vorrangig Rudolf Carnaps Buch ‚Der logische Aufbau der Welt‘. Vgl. auch Gottlieb Frege, *Ausführungen über Sinn und Bedeutung* (1892-95), in: ders., *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, Hamburg 1971; vgl. weiter: Albert Menne, *Folgerichtig denken. Logische Untersuchungen zu philosophischen Problemen und Begriffen*, Darmstadt 1988; ders., *Einführung in die formale Logik*, Darmstadt 1985; ders., *Einführung in die Methodologie*, Darmstadt 1984; Franz von Kutschera, *Wissenschaftstheorie. Grundzüge der allgemeinen Methodologie der empirischen Wissenschaften*, 2 Bde., München 1972; Elisabeth Ströker, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, Darmstadt 1973. Zu den relevanten Arbeiten von Sellars, Kripke, Strawson, Austin u.a. vgl. Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, IV Bde., versch. Aufl., Stuttgart 1985ff.

¹⁶⁴ Vgl. Rudolf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt* (1928), Frankfurt 1979.

das Vorhaben keineswegs, wie so oft mit Verweis auf den Ausdruck ‚Idealsprache‘ unterstellt wird. Carnap läßt viele Weisen und Wege der Wissensbildung in allen möglichen Bereichen zu. Es geht ihm im Kern um ein philosophisches Problem, das von Aristoteles über René Descartes bis zu Ludwig Wittgenstein die philosophische Erkenntnishandlung als Erörterung der Begründungen für kategoriale Systeme – *clare et distincte*, klar und deutlich – als deren Hauptaufgabe herausgebildet hat. Das epistemologische Problem der deutlichen und ausreichenden Definition fällt ja keineswegs in die Domäne der Sprache oder liefe nur auf das Problem der Beherrschung der in ihr zur Verfügung gestellten Ausdrücke hinaus. Denn die Definitionen markieren nicht nur eine Ordnung der Welt als Welt der Erfahrungen, sondern legen sie fest, konstruieren sie¹⁶⁵. Das Problem der Definitionen, wie wir zu angemessenen Begriffen und nicht nur zur Hypothese ihrer Objektivität kommen, führt unweigerlich in die Sortierung der Wege und Weisen der Wissenserzeugung und -begründung in den verschiedenen Feldern und Domänen der Einbildungskräfte. Welchen Zusammenhängen eignet eine Empirie, die als Erfahrungswissen ausreicht, welche Bereiche bedürfen einer universalistischen und nominalistischen oder nominellen Festlegung – das ist die zunächst orientierende Frage. Die Definitionen sind nämlich immer mit Kontrollmethoden der Anwendung von Verfahren verbunden. Im Gebiet der Mathematik beispielsweise besteht die Kontrolle in der Anwendung logischer Verfahren, in den empirischen Wissenschaften dagegen in einer Überprüfung der gemachten Beobachtungen und Experimente.

Zur Verdeutlichung des Problems des Konstruktionsprinzips des Wissens reicht eine verdichtende Bemerkung zum von Kant mit entscheidenden Wirkungen bis zur Konzeptkunst der Gegenwart aufgeworfenen Problem, wie synthetische Urteile apriori möglich sein sollen oder können. Nun hat sich in den heutigen Erfahrungen auch eine Sensibilität gegenüber Ausdrücken aufgrund der Verschiebung von Sachverhalten als entscheidend herausgestellt. Zu sagen, es gäbe Sachverhalte, die ‚nur aus der Erfahrung herrühren‘, also sich unter dem Aspekt eines synthetischen Aposteriori entfalten, ist im Zeichen eines von Jean Piaget bis Heinz von Foerster und Ernst von Glasersfeld radikalisierten Konstruktivismus nicht mehr evident. Was heißt denn ‚herrühren‘? Meint man das sachlich oder zeitlich, als Hervortreten einer prä-determinierten Wirkung auf der Basis

¹⁶⁵ Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt 1984; ders., *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt 1987; ders., *Kunst und Erkenntnis*, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt 1982, S. 569ff; ders., *The Structure of Appearance*, Indianapolis u.a. 1966, 2. Aufl.; ders., *Problems and Projects*, Indianapolis/New York 1972; ders./Catherine Z. Elgin, *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt 1989; ders./Willard V. Quine, *Steps toward a Constructive Nominalism*, in: *Journal of Symbolic Logic* 12/1947, S. 105ff; Wiebke E. Bijker u.a. (Hrsg.), *The Social Construction of Technical Systems*, Cambridge 1987; Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis*, Frankfurt 1982; Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, 1987; ders./Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986.

nicht konstruierter, also objektiver, substanzieller Kausalität oder als Beschreibung der Folge gesetzter Prämissen? Das synthetische Moment, das Hinzutreten von etwas, das nicht schon in einem kategorialen oder empirischen Zusammenhang als inhärenter Bestandteil des Zuvor-Existierenden oder des generellen Sachverhaltes vorliegt, ist für alle Formen von Wissen und Erfahrung ein wesentlicher Faktor. Das Synthetische ist natürlich auch ein ausgezeichnetes Medium der Ausbildung des Neuen¹⁶⁶. Was aus Erfahrung sich bildet, ist abhängig von der Weise ihres Auftretens in der Welt. Was zuvor nicht existiert hat, existiert nun, als geschehenes und sich ereignet habendes, ist also neu nicht nur im Sinne der Aktualisierung einer Potenz, sondern auch im Sinne der Greifbarkeit einer ausgebildeten Möglichkeit durch deren Übergang und Eintreten in das Wirkliche.

Virtuelle Realitäten sind nicht solche, die vorgreifend und prä-realistisch aufgezählt werden könnten, sondern sich auf Verwirklichungen hinbewegende, in diesem Prozeß als mit Realisierungskraft ausgestattet sich entpuppende Möglichkeiten, die aus dem Prozeß ihrer Verwirklichung hervorgehen und nicht schon im Schema des vorausliegenden Grundes und einer nachfolgenden Wirkung gedacht oder präventiv abstrakt aufgezählt und angemessen imaginiert werden könnten. Verwirklichte Möglichkeiten geschehen gerade nicht kraft einer exklusiven Verwirklichung von Potenzen, die eintritt, wenn überaus bestimmte zusätzliche Rahmenbedingungen ins Spiel kommen. Vielleicht geht es, auch aus der Sicht Carnaps, in der Philosophie um solche Möglichkeiten eines radikal Neuen in der Umkehrung des Begründungsverhältnisses von Virtualität und Realität, Wirklichem und Möglichem. Dem würde entsprechen, daß bei der philosophischen These beide sonstigen Möglichkeiten der Überprüfung der Wissensbildung – das logisch-mathematische wie das empirisch-kontrollierende – wegfallen.

Formallogische Kriterien sind niemals hinreichend für die Feststellung des Wahrheitswertes von Aussagen. Aus philosophischen Wirklichkeitsbehauptungen lassen sich keine Voraussagen für die Zukunft ableiten, sodaß auch empirische Kriterien halt- und gegenstandslos werden. Man kann generell sagen, daß der Wert der philosophischen Wahrheitsbehauptung nicht in der ontologischen Erhärtung von Existenzaussagen liegt, sondern in der durch skeptische Erfahrung motivierten Selbstbescheidung eines höchst spekulativen Tuns. In der Philosophie kann nämlich – mit guten Gründen – nicht zwischen Phantasievorstellungen und echten Erkenntnissen – prinzipiell und hinreichend – unterschieden

¹⁶⁶ Vgl. Thomas S. Kuhn, *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt 1976; zu *Theoriedynamik, nicht-kumulativem Wissensfortschritt und Evolution des Wissens* bei Thomas S. Kuhn vgl. Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. III, 8. Aufl., Stuttgart 1987, S. 280–330.

werden.¹⁶⁷ Die entscheidende epistemologische Frage ist, ob den in Definitionen verwendeten Kategorien noch eine universale substantielle Bedeutung zukommt. Wenn alles aus der Erfahrung herrührt, dann müßte die seit den Tagen von Hume und Locke unbefriedigende Definitionsarbeit des Sensualismus endlich entscheidend verbessert werden können. Schon Leibniz hatte gegen einen solchen und jeden Sensualismus eingewandt, daß gewiß alles aus der Sinnlichkeit komme – außer das Denken und der Verstand. Der skeptische Einwand gegen die Tatsache, daß Philosophie für ihre Spekulationen keine epistemologisch stichhaltige Erhärtung beizubringen vermöge, hat eine lange Tradition, die man mit den Stichworten ‚Agnostizismus‘, ‚Relativismus‘ oder auch ‚Sophismus‘ kennzeichnet. Aber erst der moderne Empirismus, so Stegmüller, leugne nicht nur wie die bisherigen Einwände die objektive Kontrollierbarkeit der metaphysischen Aussagen, sondern kritisiere bereits die metaphysischen Begriffe und die von metaphysischen Positionen verwendeten Namen und Prädikate. Auch Carnap ist ein Exponent der Auffassung, daß diese Positionen die üblicherweise gebotene intersubjektiv wirksame Bedeutung solcher Ausdrücke in hinreichender Klarheit anzugeben vermöchten.

Das Postulat des modernen Empirismus kann so formuliert werden: Wenn nicht formale Begriff der Logik und Mathematik verwendet werden, müssen die in den Wissenschaften verwendeten Begriff empirische Begriffe sein. Was nicht logisch begründbar ist, kann einen analogen Anspruch nur haben, wenn es sich erfahrungsmäßig bewährt. In diesem Falle sind logische Begründungen verzichtbar. Das bedeutet: „Alle in einer Wissenschaft akzeptierten Aussagen müssen entweder analytische Aussagen oder synthetische Aussage a posteriori (d.h. kurz: analytische oder empirische Aussagen) sein.“¹⁶⁸ Zum Beispiel: Analytisch apriorisch ist, daß der Kreis rund ist. Daß er zugleich auch ‚schön‘ sei, ist allenfalls, wenn auch nicht für Platoniker, ein synthetisches Urteil a posteriori. Darin situiert sich nun Kants Postulat der synthetischen Urteile apriori als entscheidendes, deutlich werdendes Problem – nämlich erfahrungsrelevante, gänzlich in der Welt der Erfahrung spielende Aussagen zu machen, die keine empirische Basis haben. Das ist ein Paradoxon, vielleicht gar eine Aporie, die Kant mittels einer ‚transzendentalen Deduktion der Verstandesbegriffe‘ ebenso – nicht nachvollziehbarerweise gelingend¹⁶⁹ – aufzulösen versucht wie für die Diskussion ei-

¹⁶⁷ So Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, S. 353. Da ich mich in diesem Exkurs, zumindest jeweils für die eine Hälfte meiner Darlegungen, auf Stegmüllers Buch stütze, verzichte ich bei Paraphrasierungen auf Seitenverweise.

¹⁶⁸ Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, S. 355.

¹⁶⁹ Vgl. dazu die in Verschlingungen und Tiefen der Kantschen Sätze eindringenden Kommentare und Erhellungen von Dieter Henrich, vorgetragen in verschiedenen Schriften, hier besonders wichtig: ders., *Identität und Objektivität. Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion*, Heidelberg 1976; außerdem: Joëlle Proust, *Questions de forme*, Paris 1986.

ner ursprünglichen Synthesis der Apperzeption, der identitätsmächtigen Einheit der passiven Schematisierung wie der aktiven kategorialen Konstruktion als Ausweis und Ausdruck einer synthetischen und umfassenden Einheit der menschlichen Geisteskräfte. Offenkundig sind dementsprechend für die poetischen Disziplinen und die Kunst die analytischen Urteile nur von eingeschränktem Interesse, da sie einen Neuigkeitswert nur initial und rituell, aber nicht fundamental und objektiv haben können, nämlich für alle diejenigen, die zum ersten Mal eine bestimmte Explikation einer analytisch implizierten Eigenschaft als zu einem Sachverhalt, Begriff oder theoretischen Konstrukt wirklich gehörende sich verdeutlichen oder wahrnehmen¹⁷⁰. Reale Neuigkeit dagegen indiziert eine synthetische, nicht bereits mitenthaltene Qualität, welche letztere in der Geometrie das bezüglich der analytischen Implikation der Eigenschaften in der Nominaldefinition stereotyp erwähnte Beispiel des Kreises belegt, zu dem an sich die Gestalt des Runden gehört – wesentlich und nicht akzidentiell, d.h. eben mitenthalten und nicht dazutretend. Wirklich Neues dagegen stellt keine bloße Explikation eines ‚Mitenthaltenen‘ dar, sondern bedarf der Modelle einer Erörterung ihrer Besonderheit als eines Falls, der erst durch ihr In-der-Welt-Vorkommen auftritt. Berühmtes Beispiel dafür sind Ausdrücke, die farbliche Qualitäten im Zusammenspiel von Licht, Objekt und Auge beschreiben. Die Zuschreibung einer bestimmten Beschaffenheit mittels Adjektiven wie ‚rot‘ verweist auf propositionale Aussagen, die hinreichend klar definiert oder deren Festlegungen als genügend befriedigend akzeptiert werden können. Eine analoge Festlegung des unterliegenden substantiierten Ausdrucks der ‚Röte‘ dagegen kann weder synthetisch noch analytisch festgelegt werden und bleibt, wie auch Ludwig Wittgensteins Erörterungen der Farben darlegen, in substantieller wie in nomineller Hinsicht geheimnisvoll und zu guter letzt undurchdringlich.¹⁷¹

Das Neue aus entwicklungspsychologischer Sicht beispielsweise bei Jean Piaget beschreibt ja die Evolutionslogik von Formen als eine Syntheseleistung, die in ihren Verkettungen, nicht aber in ihren Äquilibrierungsleistungen als determinierende Explikation eines Analytischen beschrieben werden kann. Die Äquilibration selbst ist immer wieder mit den komplexen Anforderungen an eine erweiterte Synthesebildung konfrontiert.¹⁷² Aber solche Synthesebildungen sind in jedem Falle rekonstruktiv mit Empirie verbindbare Leistungen. Daß synthetische Urteile aposteriori möglich sind, also als erfahrungsmäßig bewährte Urteile über Wirklichkeit und entsprechend objektiv gerechtfertigt sein können, wundert nicht. Daß es aber möglich sein soll, wie von Kant behauptet, auf die wirkli-

¹⁷⁰ Vgl. dazu immer noch Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, 1909, deutsch: *Übergangsriten*, Frankfurt 1999.

¹⁷¹ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 8, Frankfurt 1989, S. 7–112, hier bes. S. 27, 37f., 55ff.

¹⁷² Vgl. dazu Jean Piaget, *Biologie und Erkenntnis*, Frankfurt; ders., *Die Äquilibration der kognitiven Strukturen*, Stuttgart 1976; zur allgemeinen Auffassung von Piaget vgl. ders., *Erkenntnistheorie der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt/Berlin/Wien 1972.

che Welt bezogene Aussagen zu fällen und ihre Richtigkeit anzuerkennen, ohne Erfahrungsinstanzen, welcher Art auch immer, zu Hilfe zu nehmen, das ist alles andere als trivial oder gar evident, vielmehr „im höchsten Grad erstaunlich“. ¹⁷³ Das Problem läßt sich etwa wie folgt vertiefen: „Wenn unsere Erkenntnis sich auf eine vom Bewußtsein unabhängige Welt beziehen sollte, so wäre es unverständlich, wie wir dabei ein erfahrungsfreies Wissen erlangen könnten. Nur wenn es die Gesetze des denkenden Verstandes sind, durch die erst eine Welt konstruiert wird, ist apriorische Wirklichkeitserkenntnis verständlich. Diese Wirklichkeit ist dann eben keine ‚unabhängige‘ mehr, sondern vom Geist und den ihm immanenten Denkprinzipien mitgeschaffen.“ ¹⁷⁴ Diese epistemologische Falle des Konstruktivismus zwingt, entweder auf Objektivität im strikten Sinne einer unabhängig von den kognitiven Kategorisierungen verfügbaren, zeigbaren wirklichen Welt zu verzichten oder dann auf den Anspruch, daß sich erfahrungsorientierende Erkenntnisse auch tatsächlich auf empirische Erfahrungen gründen, also auf in der wirklichen Welt stattfindende Bewegungen, deren Erklärung aber aus ganz anderen Prinzipien herrührt. Man müßte sich zur Erfahrungserhellung kraft Erfahrungslosigkeit der Erfahrungsbeschreibungen bekennen. Es gäbe keinen Unterschied mehr zwischen Realem und Phantasie, Analytik und Spekulation. Das ist natürlich für die philosophische Gründung eines sicheren Wissens und damit sowohl für die Philosophie wie für Epistemologie und Wissenschaftstheorie unerträglich. ¹⁷⁵

Die meisten Diskussionen seit Kant drehen sich um das Problem der Richtigkeit seiner Theorie oder Hypothese von den synthetischen Urteilen apriori. Der moderne Empirismus hat als erste Position eine radikal andere Auffassung vertreten. Nicht mehr die Richtigkeit der Theorie wird bestritten, sondern die Ausgangsbasis, auf der die Errichtung einer solchen Theorie überhaupt erst sinnvoll werden kann. Es ist also gerade die Existenz(behauptung) synthetisch-apriorischer Erkenntnisse, die vehement bestritten wird. Kants Annahme, daß Erfahrungswissenschaften eines synthetisch-apriorischen Fundaments bedürften, ist ein Irrtum. In der Tat läßt sich in vielen Bereichen, auf vielen Ebenen und in Bezug auf einige Codes oder Sprachspiele – Wissenschaften wie Theoriebildungen beispielsweise auch eines künstlerischen Zuschnitts – zeigen, daß weder die Klärung der erfahrungswissenschaftlichen Begriffsbildung noch die Prüfung und Prüfbarkeit empirischer Theorien auf apriorische Voraussetzungen der Art, wie bei Kant angenommen, zurückgreifen müssen. Wenn es demnach synthetische Aussagen apriori weder in begründbarer Weise gibt noch diese benötigt werden für das, was sie eigentlich leisten wollen, nämlich eine rationale Theorie empirischer Erfahrungen auf sicherem Fundament aufzubauen, dann ist nicht

¹⁷³ Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, S. 356.

¹⁷⁴ Ebda., S. 357.

¹⁷⁵ Vgl. dazu auch Donald Davidson, *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt 1990; ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt 1990.

nur die Gültigkeit der entsprechenden Behauptungen anzuzweifeln, sondern die Aussage als solche gegenstandslos. Jeder Versuch, die Frage einer solchen Gültigkeit zu beantworten, scheitert an der Sinnlosigkeit des Unterfangens von vorneherein.

Keineswegs werden metaphysische Aussagen oder Aussagen, die sich auf ‚höhere‘ oder ‚andere‘ Einsichtsarten – Religion, Kunst, Intuition etc. – berufen, in ihrer Triftigkeit als erfahrungsbildendes Wissen bei Carnap und anderen überhaupt in Abrede gestellt oder einem fundamentalen Zweifel unterzogen. Allerdings handelt es sich dann um eine andere als die von Kant und dem logischen oder modernen Empirismus verhandelte Weise des Wissens, das seine Rationalität ja immer auch darin beweisen muß, Grundlage für Wissenschaften, also Gegenstand wiederholender Überprüfungsverfahren sein zu können. Diese anderen Weisen einer durch und als Identität markierten, positiv besetzten Erfahrungsordnung spielen sich ausschließlich auf einer pragmatischen Ebene der Lebensorientierung ab, also dort, wo die vehemente Kritik des Wissenschaftstheoretikers Paul Feyerabend im Übergang zur Kritik an einer bestimmten wissenschaftlichen als einer Schein-Rationalität ansetzt. Rationalität gibt es nach ihm ausschließlich innerhalb der Sphären der Lebenswelt. Dort hat sich das wissenschaftliche Argument zu bewähren – also seinerseits pragmatisch. Das bedeutet unter anderem, daß die Wahrheitsfrage der Wissenschaft sich weder als Erkenntnisproblem in erster Linie noch gar als ein ethisches der Bewertung oder als Idealtypik bzw. Kasuistik von Normeinhaltungen herausstellt, sondern als eines, das mit dem Problem der Wissenschafts- und Technikfolgenabschätzung, der Anerkennung oder Verwerfung ihrer Rationalität zusammenfällt. Das bedeutet, daß es gerade nicht um eine geforderte Stärkung der Pragmatik geht, sondern um die wesentlich schärfere und gegenüber dem modernen Empirismus nochmals fundamentalere Einschätzung von der Illusion wissenschaftstheoretischer Wahrheitsbehauptung als einer, die ausschließlich in die Beurteilung lebensweltlich organisierter Rationalität fällt. Es gibt keine analytischen oder sonstigen Erkenntnisansprüche außerhalb. Dieser Zusammenhang ist auch der, der den Übergang Paul Feyerabends¹⁷⁶ von der Wissenschaftstheorie im Stil und Sinn von Lakatos¹⁷⁷ und Hempel/Oppenheim¹⁷⁸ in eine praktische Philosophie situa-

¹⁷⁶ Vgl. zum Einblick in die vor-anarchistische Phase seiner Epistemologie: Paul K. Feyerabend, *Über die Interpretation wissenschaftlicher Theorien*, in: Hans Albert (Hrsg.), *Theorie und Realität*, Tübingen 1964; ders., *Carnaps Theorie der Interpretation theoretischer Systeme*, in: *Theoria*, Bd. 21 1955, S. 55–62; ders., *Problems of empiricism*, Cambridge u.a. 1981; ders./Imre Lakatos (Hrsg.), *Kritik und Erkenntnisfortschritt*. *International Colloquium in the Philosophy of Science* (1965, London), Braunschweig 1974.

¹⁷⁷ Vgl. Imre Lakatos, *Philosophische Schriften*, 2 Bde., Braunschweig u.a. 1982; ders., *Kritik und Erkenntnisfortschritt*, Braunschweig u.a. 1974; ders., *Beweise und Widerlegungen*, Braunschweig u.a. 1979; ders., *For and against method*, Chicago u.a. 1999.

¹⁷⁸ Vgl. Carl Gustav Hempel, *Fundamentals of Concept Formation in Empirical Science*, in: *International Encyclopaedia of Unified Science*, vol. II., 7, Chicago: University of Chicago Press 1952; ders., *Studies in the Logic of Confirmation*, in: *Mind*, 54. Jg., 1954; ders./P.

tiver Entscheidungen aus immanenten Gründen heraus nachzeichnet und ihn nicht auf Gesinnungswandel, Attitüden der Postmoderne oder gar, wie öfter geschehen, deutliche pathologische, vom Horror des Anarchischen gezeichnete Charakterisierungen verschiebt.¹⁷⁹

Als solche, in ihrer Gegebenheit und Tatsächlichkeit, sind die erwähnten anderen Weisen einer Erfahrungsordnung gar nicht einem Zweifel zu unterziehen. Das wäre zwar möglich und leicht durchzuführen, also im Sinne des abstrakten Argumentierens erfolgreich, aber schlicht nicht nützlich und erst recht nicht sinnvoll, denn nichts motiviert zu einem solchen Zweifel. Es geht nicht um seine Analytik, sondern seine Pragmatik. Schon die antike Skepsis hat entschieden ausgearbeitet, daß an allem radikal zu zweifeln ist, aber nicht an dem, was ‚Sitte der Herkunft‘, also Konventionalität innerhalb der pragmatischen Lebensorientierung ist. Das darf als evident gelten. Dagegen zu *argumentieren* bedeutet immer, wie auch ein Sokrates erfahren mußte, dagegen zu *handeln*. Die Aburteilung eines Feindes dieser Ordnung ist insofern rational, als sie auf ethisch nicht nur gebotene, sondern ultimativ vorgeordnete Entscheidungen rekurriert, nicht auf epistemische Vernunft, die dafür auch nichts hergeben kann. Das Argument des modernen Empirismus in dieser Hinsicht ist, daß es bei Wissenschaft um ein intersubjektiv jederzeit überprüfbares und modifizierbares Mitteilungssystem geht, im Falle eines intuitiven oder metaphysischen Empfindens oder Behauptens dagegen um private Gedanken, die nicht als solche mitgeteilt werden können. Sie verstanden oder aufgenommen zu haben, ist eine willkürliche und unredliche oder eben nur ‚spirituelle‘ Behauptung. Wissenschaft ist nämlich keine Domäne individueller Erkenntnis, sondern Medium einer lebendigen Auseinandersetzung unter Einschluß eines jederzeit möglichen Perspektivenwechsels, der erlaubt, dasselbe unter eigenen individuellen wie unter kollektiv allgemeinen Gesichtspunkten zu artikulieren, zu betrachten und zu vermitteln.

Exklusiv individuelle Erfahrungen also rechnen nicht zu diesem Medium lebendigen, gleichgearteten Austausches, sondern sind Singularitäten, die zu vermitteln in der Tat ein ganz anderes Problem aufwirft, eines, das Aldo Walker in der spezifischen künstlerischen Erfahrung und Leistung einer direkten Setzung artifizierter Kontexte als gelöst ansieht, die ohne vorherige Regelungen anderen verständlich sein können – zumindest situativ und gelegentlich. Das ästhetisch bewegende Prinzip des epistemischen Mediums von durch und als Kunst darge-

Oppenheim, *The Logic of Explanation*, in: *Philosophy of Science*, Bd. 15, 1948; ders., *Epistemology, methodology, and philosophy of science*, Dordrecht u.a. 1985.

¹⁷⁹ Vgl. Paul K. Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt 1976; ders., *Erkenntnis für freie Menschen*, Frankfurt 1979; ders., *Wissenschaft und Tradition*, Zürich 1983; ders., *Grenzprobleme der Wissenschaften*, Zürich 1985; ders., *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*, Braunschweig u.a. 1978; zum Verhältnis von Rationalität, Epistemologie, Wissenschaftstheorie und Entscheidung im Argument Feyerabends vgl. in vorliegender Abhandlung auch das Kapitel ‚Vier Maximen Aldo Walkers zur Exponierung des Kerns für eine Übersicht‘, v.a. Maxime iii.

stellten Innovationen ist durch ihn deshalb gerade als eines ausgezeichnet worden, für das der Ausdruck der individuellen Sittlichkeit, einer durch nichts anderes zu erreichenden Überwältigung, einer individuellen und singulären Entschiedenheit, einer rhetorischen Wirkung auf das Partikulare etc. stehen.¹⁸⁰ Aus der Sicht des modernen Empirismus, seiner strikten rigiden Reduktivität, ist dagegen über metaphysische Ausdrücke keine zwischenmenschliche Verständigung möglich. Das metaphysische Argument scheitert nicht nur wegen der fehlenden objektiven Nachprüfbarkeit, sondern bereits wegen der Unmöglichkeit der Mitteilung und, noch davor, der Nichtbegründbarkeit der Ausdrücke, die es zu verwenden gedenkt.

Das Problem der hier verhandelten Substitution von und des Konfliktes zwischen idealer und Alltagssprache kann plastisch mit einer Passage aus dem postum erschienen Roman ‚Die nabellose Welt‘ des Literaturwissenschaftlers, Komparatisten und Romanisten Werner Krauss deutlich exponiert werden. Es geht dabei um die Schilderung der Sprache einer exterrestrischen Kultur, die von den Bewohnern des Sternes Hasdrubal gesprochen wird, zwecks Unterscheidung von der menschlichen Sprache, um deren Eigenheiten es in unserem Zusammenhang geht.: „Hasdrubalianisch war [...] eine durch und durch grammatikalisierte Sprache. Die ganze Reihe der reproduzierbaren Laute stand im Dienst einer bis ins letzte durchgearbeiteten Syntax. Offenbar war es möglich, in dieser Sprache die feinsten Untertöne des Gedankens zu notieren. Das System der Modi war besonders reich entwickelt. Durch dreimaliges scharfes Räuspern wurden Imperativsätze angespitzt. Das aus vollem Hals hervorgestoßene Keuchen und Ächzen diente der Verneinung der nachfolgenden Wort- und Satzgebilde [...] Diese Sprache war in scharfen und unverwischbaren Konturen gegen den ganzen Bereich des außer-sprachlichen Daseins abgegrenzt – im krassen Gegensatz zur Menschensprache, die ihr geöffnetes System in unwägbare Gebärden bis zur Ankündigung des Vomitierens und anderer physischer Prozesse fortsetzt. Während die Menschheitssprache sich in den letzten Jahrtausenden immer mehr verkürzte und zusammendrängte zu einem bloßen System von Anzeigen und Hinweisen, zur bloßen Instrumentierung von sachlich relevanten Situationen, verlief die Sprachbewegung der Hasdrubalianer in einem geistigen Raum, in dem die Gegenständlichkeit vollkommen reproduziert werden konnte. Diese Sprache bedurfte keiner Anlehnung an die besprochene Sachwelt. Im Gegensatz wiederum zur Menschensprache, die niemand richtig verstehen und erlernen kann, der an der menschlichen Praxis keinen Anteil besitzt.“¹⁸¹ Offensichtlich, wie sich noch deutlicher zeigen wird, ist Carnap als ein Hasdrubalianer anzusehen: Als ein Fortschreiten auf der Stufenleiter des Fortschritts nach oben haben er und seine

¹⁸⁰ Vgl. dazu in diesem Buch das Kapitel ‚Besonderung des Sittlichen, Individualität der Sittlichkeit – Kunsttheoretische Kernthesen Aldo Walkers‘.

¹⁸¹ Werner Krauss, *Die nabellose Welt*, herausgegeben von Elisabeth Fillmann und Karlheinz Barck, Berlin 2001. Krauss hatte den Roman, eigentlich eine science-fiction-novel, in den 1960er Jahren entworfen. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Karlheinz Barck.

Gesinnungsgenossen die Entwicklung einer formalisierten Sprache in genau diesem Sinne sich auch immer vorgestellt.

Rudolf Carnap gehörte zu denjenigen Vertretern des modernen Empirismus, die der Auffassung waren, daß aus diesen Gründen die Sprache des Alltags durch formalisierte Sprachsysteme zu ersetzen seien. Die Alltagssprache sei hoffnungslos mit nichttrivialen Vagheiten, Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen dergestalt durchsetzt, daß logische und wissenschaftstheoretische Untersuchungen sowie definitorische Klärungen nicht an die gewöhnliche Sprache anknüpfen könnten, sondern nur an formalisierbare Sprachen. Dieser Auffassung ist Aldo Walker gerade und spezifisch für die philosophischen Möglichkeiten der Kunst nicht. So wie die Empiristen die Notwendigkeit einer klaren Trennung von Wissenschaft auf der einen, Kunst und Religion auf der anderen Seite für unverzichtbar hielten, so weist Aldo Walker darauf hin, daß Kunst ein Verfahren ist, das nicht an erzeugbaren Aussagen zu messen ist, die dann in ihrer ‚Privatheit‘ derjenigen metaphysischer Erlebnisse gleichkomme, sondern ein Ensemble von Praktiken, in denen sich genau das für Wissenschaftsbegründungen nicht akzeptierte Problem einer apriorischen Erfahrungseröffnung auflöse – mittels und als Irritation des Neuen, Intuitivität des Erstaunens, ahnbare artifizielle Kontexte, deren Verstehen nicht auf Konventionalisierbarkeit beruhen etc.

Das hat nicht mit einem absoluten Normgebot für eine ‚rationale‘ Verwendung von Begriffen, Namen und Ausdrücken zu tun, sondern mit unterschiedlichen Interessen, die in einem lebensweltlichen Sinne beide zu rationalen Zusammenhängen führen können. Wissenschaftliche Begriffe bedürfen scharfer Festlegung. Ihre Präzision besteht darin, „daß auf Grund genauer Definitionen stets eine eindeutige Entscheidung darüber möglich ist, ob ein Gegenstand unter einen solchen Begriff fällt oder nicht.“¹⁸² Kunst und ihr vergleichbare vage, Mehrdeutigkeiten nicht vermeiden müssende Arten der Wissensbildung und Erfahrungskommunikation dagegen bedürfen der scharfen Allgemeinvorstellungen nicht und scheitern deshalb auch nicht am Nachweis von deren prinzipieller Unbegründetheit und Nicht-Existenz. Liegt das Wesen wissenschaftlicher Begriffe in der Eindeutigkeit der Zeichen von Gegenstandsarten begründet, so das der künstlerischen Prozessualität in der Thematisierung von Phänomenen, von denen mindestens ausreichend vermutet werden kann, daß sie nicht deshalb nicht unter bisherige definierte Begriffe fallen, weil sie nicht die geforderte Konturschärfe besitzen, sondern weil sie bisher überhaupt noch nicht definiert sind und, entscheidend, weil sie für die Entfaltung ihrer Qualität solche Definition gar nicht benötigen. Im Prozeß der Kunst taucht also das epistemologische Phänomen der Noch-Nicht-Gegründetheit neuer Begriffe, Namen, Aussagen, Erfahrungen, Vorstellungen in einer Weise auf, die nicht der Objektivierung im Sinne der wissenschaftlichen Präzision bedarf. Gerade das macht sie aber für ei-

¹⁸² Wolfgang Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, Bd. I, 6. Aufl., Stuttgart 1987, S. 365.

nen weiteren (Situierungs-)Kontext auch der Wissenschaften, ihre Prozessualität und vor allem die ambivalenten Randzonen und Sektoren bedeutsam, in denen Bedeutungen noch nicht strikt festgelegt worden sind. Kunst indiziert damit als Verfahren, was im Bereich der Begriffskritik als permanentes Problem der nach innen begrenzenden Kontur – der Intension – der Begriffe betrachtet wird. Immerhin besteht die unbestrittene, von vielen Seiten außerordentlich wertgeschätzte Leistung Rudolf Carnaps darin, Sachverhalte definiert zu haben, die so klar und mit minimalen Aufwand zu definieren man sich vorher gar nicht vorstellen konnte. Das bedeutet nun aber keineswegs, daß von Aristoteles bis Carnap Philosophie im nachhinein als insgesamt gescheitert, irrational und unvernünftig dargestellt werden könnte oder daß es erst seit und mit Carnap eine rationale Theorie der Wissensgewinnung, -selektion und -mitteilung gäbe.

Denn auch aus Carnaps Sicht liefert ein System von wahren Aussagen noch keine wissenschaftliche Erkenntnis. Umgekehrt liefert wissenschaftliches Erkennen keine wahren Aussagen, auch keine solchen, mit denen lebensweltliche Interessen und Erfahrungsorientierungen befriedigt wären. Wäre man in der Lage, sämtliche Tatbestände der Welt eindeutig durch Symbole zu bezeichnen und in universal feste sowie im Einzelfall ausreichend variable, hierarchisierte und objektiverte Aussagenzusammenhänge zu bringen, so hätte man gewiß ein wahres System von Sätzen, aber keine Erkenntnis. Erkenntnis nämlich ist immer Transformation und nicht enzyklopädische Klassifikation innerhalb der Totalität eines Tableaus. Ihre Lebendigkeit wahrzunehmen bedarf deshalb der Verfahren einer Beobachtung der Transformationen in ihrem Vollzug. Dieses Vermögen ist in der Kunst besser aufgehoben – sofern sie Prozessualisierungen einer Kunst durch Medien bewirkt, nämlich ihre Dispositionen jederzeit noch nach anderen Gesichtspunkten zu beobachten in der Lage ist (bezüglich des Verfahrens selbst, nicht nur bezüglich der Themen, Stoffe, Materialisierungen). Die symbolische Wiederholung der Welt ist nicht Erkenntnis der Welt. Aber auch ihre Darstellung ist das nicht. Denn für Darstellung bedürfte es weiterer ins Spiel kommen der Hinsichten. Und das wäre aus demselben Grund einer erschöpfenden symbolischen Indizierung und Ordnung ohne jede Lücke nicht möglich. Auch ein so umfassend realisiertes System vermöchte, selbst wenn es zu konstruieren wäre, immer noch nicht, gemäß Gödel, seine Wahrheit als System auf derselben Ebene wie seine Sachverhalte zu beweisen, was insofern mißlich ist, als es sich hier um ein universales System handelt, in dem keine einzige Beschreibung irgendeines Tatbestandes der Welt, damit auch nicht der Proposition des Systems als eines vollkommenen und erschöpfenden Systems, fehlen darf.

Carnap meint deshalb, daß Erkenntnis durch Definierung von Begriffen auf diesem Hintergrund zu Erkenntnis wird. Walker dagegen setzt auf die Prozessierung von intersubjektiv betreffenden, intuitiv wirkenden Artefakten und Kontexten, in denen erweiterte Bezeichnungen für die Ordnung der Erkenntnisse gehaltvoll und damit auch, hier wieder ganz in den Spuren Carnaps, für den Wissenschaftsprozess insgesamt bedeutsam werden. Nach Carnap ist die Verifizier-

barkeit einer Aussage eine notwendige und hinreichende Bedingung, um die Aussage als empirisch sinnvoll qualifizieren zu können. Aber es gibt auch Sätze, die dieses Sinnkriterium erfüllen, die Ausdrücke enthalten, welche sich nicht auf erlebnismäßig Aufweisbares beziehen – weder direkt noch indirekt –, deren Propositionalität also spekulative, fiktionale oder imaginäre Entitäten bezeichnet. Natürlich gibt es auch etliche die gesamte Architektur der Erfahrung und des Wissens betreffende Eigenheiten. Carnap zum Beispiel will eine Axiomatik, welche einen systematischen Zusammenhang der Aussagen in einer Ordnung oder einem präzisen Tableau ermöglicht, welche als ein formalisiertes System in Termini der Wahrheitszuschreibung bewertet werden können. Dazu müssen natürlich alle Begriffe auf einige wenige Grundbegriffe zurückgeführt werden. Ein synthetisch interessiertes Erkenntnisvermögen folgt dagegen nicht diesem reduktiven und skeptischen, sondern einem spekulativen Interesse. Das ermöglicht zwar keine wissenschaftlichen Aussagen. Es ist aber nicht *per se* gesagt, daß diese nicht-wissenschaftlichen Interessen irrational seien oder zu einem nicht-rationalen Erfahrungswissen automatisch führen würden. Auch Carnap räumt eine ‚eigenpsychische Basis‘ für evidentes Selbsterleben ein, wenn er auch dessen Darstellbarkeit auf die bewußten Erlebnisse eines Subjektes einschränken möchte. Carnaps Auffassung ist dadurch ausgezeichnet, daß sein System ein Konstitutionssystem der empirischen Begriffe ist. Alle Realbegriffe sollen darin aus Grundbegriffen konstituiert werden. Walkers Auffassung dagegen setzt auf eine Prozessualität von Bezeichnungen, in denen sich Kontexte für Begriffsverschiebungen ausbilden lassen, deren epistemologische Präzision erst in zweiter Linie verhandelt wird, nach der Betrachtung ihrer rhetorischen (meistens emphatischen) Wirkung auf Rezipienten.

Der Eintritt des Spiels des Neuen und die Erfahrung der Überwältigung als Nadelöhr zum emphatischen Kunsterleben

Die künstlerische Arbeit artikuliert in unermüdlichen Ansätzen, was mit solchen wesentlichen Fragestellungen der Erkenntnistheorie verbunden ist. Immer wieder – als Palliativ, als Matrix, als Kontrastfolie – wird die epistemologische Kern-Frage gestellt, wie man Verstehenstheorien ihrerseits verstehen kann, wenn man sie auf die Notwendigkeit bezieht, das irritierende Phänomen des ‚Neuen‘ zu ermöglichen und zu begreifen, ohne dieses bloß zu deduzieren, denn dann handelte es sich nurmehr um eine klassifikatorische, aber keine lebendige, bildmächtige Sprache oder Theorie mehr. Die idealsprachliche Konstruktion legt eine vollendete Architektur, einen bis in alle Einzelheiten geregelten Funktionsablauf nahe. Die impliziten Sprachen des Alltäglichen dagegen, die normale oder gewöhnliche Weise des Redens, tragen zwar viele ambivalente Potentiale in sich, die aus der Sicht der Idealsprachen als Verunreinigungen erscheinen. Es gibt in ihnen aber kein Kriterium für die Unterscheidung zwischen dem, was rituell

oder initiativ neu erscheint (also aktuell, situativ, jeweils aus der subjektiven Perspektive eines Erlebens) und dem, was wirklich und substanziell unbekannt ist in Bezug auf alle möglichen Erlebnisweisen, auf Erfahrung schlechthin (allgemein und abstraktiv, nicht nur bezüglich ihres je konkret gegebenen, aktuellen, historischen, besonderen Bestands). Die idealsprachliche Abneigung gegen die *ordinary language* ist fest eingeschliffen und aus der Sicht dieses auf umfassende Reinheit, absolute Transparenz, perfekte Gliederung, Vermeiden jeder Überflüssigkeit, aber auch jeden Vakuums ausgerichteten Modells verfehlt, weil man den Unentschiedenheiten des Ungefähren, Schillernden, der unvermeidlichen Einheit von Bezeichnung und Entstellung mißtraut und die gesamte konkrete Sprache (*language, parole*) dem Verdacht einer systemischen Verunreinigung und Unzuverlässigkeit unterzieht. Was also wäre ein Neues, das die kristalline Klarheit der referentiellen epistemischen Sprachlichkeit und zugleich die Verwurzelung in den Potentialen des Ungefähren und Ungenauen teilte, also eine Einheit von Ordnung und Chaos akzeptabel erscheinen läßt?

Erinnern wir uns, um eine diverse Auffassung hier bereichernd zu exponieren, zunächst an eine Akzentuierung dieses Topos im ‚Prinzip Hoffnung‘ von Ernst Bloch. Bloch gibt bezüglich der Architektur und ihrer Lebensaufgabe dazu eine ganz andere, lapidar wirkende Antwort: Das kristallin Abstrakte ist ein Lebloses und wenn man metaphorische wie funktionale Lebendigkeit im Sinne des hier entwickelten Erkenntnisinteresses wolle, dann komme man um die sich vor den Tücken der Ungleichzeitigkeit nicht scheuende Revokation einer ‚Utopie Lebensbaum‘ gegen eine ‚Utopie Todeskristall‘, des ‚Gotischen‘ gegen das ‚Ägyptische‘, nicht herum. Das lebendig und umsorgend Ornamentale allerdings schließt das Kristalline keineswegs, schon gar nicht prinzipiell, aus. Es kommt eben darauf an, wie es verstanden und herausgearbeitet wird – nicht in unbedingter Reinheit, sondern bezüglich einer organisierenden Kraft zur Mehrfachcodierung und inszenierten komplexen Widersprüchlichkeit, wie das auch Robert Venturi in ‚Complexity and Contradiction‘¹⁸³ erörtert hat – ein Verweis, der unter der Hand auch verdeutlicht, daß der Sache nach Ernst Bloch bereits auch ein Denker der Postmoderne ist. Bloch hat die Begrifflichkeit des Widersprüchlichen im Zeichen der Schichten des Möglichen¹⁸⁴, der Kunst des Virtuellen, der Antizipation des Noch-Nicht und besonders der Stufung der produktiven wie unproduktiven Ungleichzeitigkeiten entwickelt. Seine Auffassung wurde von ihm stetig vertieft, von ‚Erbschaft dieser Zeit‘ (1934) über ‚Das Prinzip Hoffnung‘ bis zu den späten, das Gesamtwerk ergänzenden Studien über ‚Tendenz – Latenz – Utopie‘ (1978). Gerade die radikale Moderne verbleibe, so Bloch, in ihrem Kampf gegen Denunziationsfiguren wie Ornament, Kitsch, Behaglichkeit ebenso unbedingt und prinzipienrein wie abstrakt und neurotisch. Solche Mo-

¹⁸³ Vgl. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, New York 1966.

¹⁸⁴ Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1959, (Taschenbuchausgabe 1980, Bd. 1, Kap. 18 ‚Die Schichten der Kategorie Möglichkeit‘), S. 258–288.

derne gehört entschieden zur Gewalt der Abstraktion und erweist sich als ungenügend.¹⁸⁵ Die leitende Frage bleibt klar formuliert und betrifft den Stellenwert der Kunst als ein Organon des epistemisch Neuen über die Frage der Baukunst und ihre Pragmatik hinaus: „Wie kann menschliche Fülle in Klarheit wieder gebaut werden? Wie läßt sich die Ordnung eines architektonischen Kristalls mit wahren Baum des Lebens, mit humanem Ornament durchdringen?“¹⁸⁶

Aldo Walkers Antwort auf die Frage nach dem Mischverhältnis von Ordnung und Chaos sowie den Antriebskräften im Neuen wird nicht überraschen: Es ist aus seiner Sicht genau die Aufgabe und die Leistung einer sich auf der Höhe dieses Problems befindlichen Kunst, die dieses Neue erfahrbar, erlebbar macht, ohne es auf vorgängige definitorische oder semantische Regelungen, gar auf Konventionalisierung eines erweiterten, plebiszitär abgesegneten Zeichenrepertoires abzustützen. Die Kunst wirkt niemals generell, als allgemeine Kraft oder verbindlich für ein ganzes Gebiet, sondern immer in Gestalt von einzelnen Werken, Objektivierungen, Mediatisierungen. Sie erscheint individuell, zuweilen auch singular. Ihre Wirkung läßt sich weder generalisieren noch von vorneherein determinieren. Sie ist insofern riskant, als sie aus individueller Sicht und Betreffnis das Neue als Evidentes nur in Erscheinung treten läßt, wenn die individuelle Betroffenheit eine autokratische und unbedingt souveräne Instanz berücksichtigt und respektiert, wenn also die Aleatorik des Situativen die einzige Weise ist, das mögliche Bannende, ein Neues, Überwältigendes überhaupt in Erscheinung treten zu lassen: In einer besonderen, je aktuellen und unüberbietbaren, auch unaustauschbaren Situation und Konstellation zwischen Werk und Rezipienten, ohne Möglichkeit einer nachholenden oder auch vorab motivierenden, autoritär einstimmenden, normativ und didaktisch motivierenden Vermittlung; Wirkung ohne Diskurs, welche Reflexion erst ermöglicht durch ein Vor- und Überschießen, einen gesteigerten Reichtum, ein Mehr an Valenzen, also durch die heiklen Formen spezifischer (grenzförmig auch Georges Bataillescher) Verausgabung und Verschwendung – analog zu jener erwähnten Auffassung von Wissenschaft, die immer schon weiß, bevor sie sich mit Methoden ausrüstet, ihr Wissen als ein erworbenes und gegründetes Wissen argumentativ zu demonstrieren.

Gefragt sind hier jedoch eine Wissenschaft und eine Kunst, die nicht auf Deduktion oder Induktion, auf Akkumulation und rekursiver Evaluierung beruhen, sondern auf einem setzenden, abrupten Entwerfen, auf Transgressivität des sie Erhellenden, dem schockhaften Einbruch durchschlagender Erkenntnisse, der zielsicheren und ungestümen Navigation einer unkontrollierten Imagination in schierer Willkür. Jederzeit besteht für den einzelnen die Freiheit, dieses nicht an sich wirkend zur Erfahrung zu bringen. Kunst ist keine allgemeine Aufgabe, kein Medium des Notwendigen, sondern ein Weg der Freiheit in einem sehr grundlegenden und auch sehr formalen (formbezogenen, nicht formalistischen) Sinne.

¹⁸⁵ Vgl. Ebda. (Bd. 2), S. 844ff. und, resümierend, S. 871f.

¹⁸⁶ Ebda., S. 870.

Dennoch ist der Status einer Allgemeinheitstfähigkeit der Kunst davon nicht betroffen. Denn sie kommt nur als solche zustande. Was in individueller, arbiträrer, setzender, einbrechender Erhellung ganz singulär erfahren wird, ist aus vielen Gründen – nicht zuletzt bezüglich der Medien einer historischen Anthropologie, von Leib, Sinnen, Einbildungskräften, Nervenbahnen, Neurologie(n) – vollkommen der Allgemeinheit fähig. Ihr Stoff und Grund ist dieses Allgemeine, nicht ihre Wirkungskraft oder das, was sie einzulösen hätte. Das verbleibt, gänzlich und jederzeit, singulär. Kunst als spezifische Erfindung von Methoden zur Generierung des Neuen – in Analogie und auch Übereinstimmung mit wesentlichen Elementen der Paradigmentheorie von Thomas S. Kuhn¹⁸⁷ – beruht nicht auf einem vorgängig regulierenden Schematismus. Das Neue ist, was bewegt und aus den faktisch eingetroffenen, den unverfügbaren, zunächst nicht dimensionierbaren und deshalb auch in keiner Weise domestizierbaren Bewegung erfolgt für das Nachdenken über die Formen einer Integration neuer Erlebnisweisen in die bisherigen Erfahrungsmuster – als ein Vorschub, Vorschuß, aber auch eine unausweichliche Aufforderung aus Resistenz gegen das Vermeiden des Neuen, subjektiv: Neugierde.

Susan Sontag hat in ihren vierundzwanzig Analysen über die neue Kunst der 1960er Jahre diese Erlebnisweisen – nicht zufällig unter dem Titel ‚Against Interpretation‘¹⁸⁸, nämlich als davon abgesetztes Plädoyer für Erleben – in vergleichbarer Weise und Situierung als auf die neu erregten Lebensformen und ihre Dynamiken ausgreifende ästhetische Potentiale beschrieben. Kunst erscheint darin als eine bestimmte Qualität, nämlich Verdichtung solcher ästhetischer Konzepte, die einen Ausgriff im Sinne nicht der bloßen Schematisierung des Erlebens, sondern seiner gehaltvollen Transformation möglich machen. Solches Neue ist, worauf die erregten Sinne sich richten und was durch die Künste angestrebt wird, nicht nur durch *pop art* und massenmediale Rekurse auf Surrealismus und Surrealitäten, sondern auch inmitten der Konzeptkunst und der Visionen des Erhabenen, besonders der *land art*, z.Bsp. bei Robert Smithson, Michael Heizer, Hamish Fulton, Richard Long, Nancy Holt. Wenn solcher Weise das objektive und das subjektive Moment, ihre Situation und Elementarität, sich verzahnen und kooperativ zusammengehen, dann bewegen künstlerische Impulse im Sinne des skizzierten Neuen eine unverzögerte Wirkung gerade dadurch, daß der Mediatisierungsprozeß als quasi-organische Verbindung der Pole exemplarisch voranschreitet und inmitten dessen funktioniert, was man re-konstruktiv ‚Interface‘ oder Schnittstelle nennen kann, eben die Verstärkung von Erlebnisweisen für die Aufnahme solcher spezifisch neuer möglicher Wirkungen. Das gilt individuell wie kollektiv. Nur daß Kunst ausschließlich individuell erfahren werden kann und deshalb sich ein Neues erfühlen, erahnen, wahrnehmen läßt, das auf

¹⁸⁷ Vgl. Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1973; ders., Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt 1976; ders., Die kopernikanische Revolution, Braunschweig 1981.

¹⁸⁸ Deutsch: Susan Sontag, Kunst und Antikunst, München 1980.

keinerlei vorab bedenkender Regelung, Reflexion oder Instrumentalität beruht, wenn auch reichlich auf Grundierungen, Hypothesen, Dispositionen, Situierungen im Sinne einer umsichtigen und listigen Kunst des Rhetorischen.

Das Neue kann, gerade auf der Kontrastfolie der experimentierenden Künste des 20. Jahrhunderts mit dem Feld, Denkmotiv und Begriff des Zufalls in Verbindung gebracht werden. Das Aleatorische, so scheint es, garantiert eine Generierung und Zirkulation der Zeichen in einem Zustand der Unerschöpflichkeit ihrer Residualität. Was hat es damit auf sich? In der erst 1966 publizierten, schon 1943 verfaßten Untersuchung ‚Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst‘¹⁸⁹ beschreibt Jan Mukarovsky den Zufall nicht, was vermeintlich nahe läge, als eine Komponente des Unbeabsichtigten oder eine Resultante der Kollision zweier Ordnungen, dem Beabsichtigten und dem Unbeabsichtigten, sondern als ein sich nicht eindeutig einstellendes Geflecht von ästhetischen Fakten in der Arbeit der Rezipienten. Das Beabsichtigte ist eine semantische Kategorie, aber die Vereinheitlichung der Bedeutung eines Werkes ist eine Angelegenheit des Rezipienten. Nun ruft jedes nicht-automatisierte Werk – oder auch das entsprechende Sinnendatum in der Wahrnehmung – mit dem Eindruck des Beabsichtigten auch den unmittelbaren Eindruck lebendiger Wirklichkeit hervor. Insofern wird Kontingenz immer als signifikant akzeptiert. In dieser Hinsicht lebt man also immer *in* der Kontingenz. Steht Kontingenz dem eigenen Standpunkt entgegen, dann widerspricht ihr die existenzielle Verwandlung der Willkür in ein auferzwungenes Nichts oder Nicht, das als Skandal, mindestens Kränkung des verletzten Subjekts erscheint. Aber die Lebendigkeit des Eindrucks, so Mukarovsky, vollzieht sich gerade auf der Basis des Unbeabsichtigten, welches ein Maß für die Vorherrschaft der Dinge über den Willen ist.¹⁹⁰ Es ist die ästhetische Funktion die Verneinung des Funktionellen, indem sie jede Erscheinung zum Zweck werden läßt. Die poetologische Dimension in allen Künsten markiert eine Auseinandersetzung zwischen koordinierten und nichtkoordinierten Zufällen, die sich auch als kontrollierte und nichtkontrollierte Zerstörungen formulieren lassen, als Konfliktgegner zwischen einer Kultur durch Kulturzerstörung und einer Kulturzerstörung als idolisiertem Selbstzweck¹⁹¹. „Die Achse, auf der wir den Standort des ‚Zufallsgenerators‘ verschieben, ist lediglich die Achse der Entropie, aber die Orte sagen etwas aus über die Wirkungen, die auf ein Werk von der Ununterscheidbarkeit von Zuständen ausgehen [...] Nun ist aber ein Werk kein deduktives System, und daher ist keineswegs ausgeschlossen, daß man ‚Zufallsge-

¹⁸⁹ Vgl. Jan Mukarovsky, Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst, in: ders., Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, Frankfurt/Berlin/Wien, 1977, S. 31–65.

¹⁹⁰ Vgl. weiter: Jan Mukarovsky, Kapitel aus der ‚Ästhetik‘, Frankfurt 1970; ders., Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967; ders., Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt 1989.

¹⁹¹ Vgl. Stanislaw Lem, Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur, Frankfurt 1983, Bd. 2, S. 74ff.

neratoren‘ oder umgekehrt ‚Ordnungsgeneratoren, während des Schaffensprozesses sozusagen an mehreren Orten der Skala zugleich einsetzt.“¹⁹²

Die ästhetische Funktion zwingt den Menschen gegenüber dem Universum in die Position des Fremden, der mit immer wieder neu geschärfter Aufmerksamkeit eine ihm unbekannte Gegend betritt, die, weil unbekannt, eben voller Gefahren oder Zufälle steckt.¹⁹³ Das wäre zwar noch eine anthropologische Basis von Kunst und Medialität, aber auch schon eine immer wieder neu ansetzende, insistente Leistung von Kunstwerken, die, wie die frühgeschichtlichen Studien von Max Raphael und besonders George Batailles ‚Lascaux‘-Buch zeigen, ganz im Ritual be- und gegründet liegen.¹⁹⁴ ‚Zufall‘ ist, da ausgerichtet auf die Regulierung der Wirkungen über Konnotationen, eine Wirkungs- und keine ontologische Kategorie. Sie fällt in den Bereich der Persönlichkeit. ‚Zufall‘ denotiert nichts, sondern ist ein Medium der Aspektzergliederung durch Konnotationen, von Aspektsetzungen und Aspektwechseln. Das Schöpferische im Sinne des Zufälligen, des vordem Unbekannten, ist ein Synonym von Persönlichkeit und ästhetischer Schöpfung. Zufall bewegt den Betrachter und ist durch keine Kunst instrumentalisierbar. Solches steht bei Aldo Walker im Zentrum des künstlerischen Anliegens. Theoretisch und methodisch bleibt zum Gebiet wie Phänomen des Zufalls, auf und mit dem gerade im 20. Jahrhundert viel Schindluder getrieben worden ist, anzumerken, daß eine veritable Theorie des Zufalls bedeutet, im Endeffekt auf nahezu alles verzichten zu müssen, was über die Behauptung der Aleatorik im Hinblick auf eine Methodologie der sich selbst überlistenden Künste im 20. Jahrhundert gängigerweise angepriesen wird. Die Fokussierung des kunsttheoretischen Erkenntnisinteresses ästhetisiert nämlich den Zufall unweigerlich und apriori und überführt ihn in eine poetische Logik, die faktisch nur zeitlich und propädeutisch begründet ist. In Wahrheit hätte Aleatorik mit der Einsicht zu beginnen, daß Zufall nicht existiert, sondern nur angenommen wird.¹⁹⁵

¹⁹² Stanislaw Lem, Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur, Frankfurt 1983, Bd. 1, S. 275 f.

¹⁹³ Vgl. dazu Dietmar Kamper (Hrsg.), Selbstfremdheit (als: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 6/1997/1, Akademie Verlag, Berlin 1997; das gesamte Unternehmen ‚Historische Anthropologie‘, getragen von Dietmar Kamper, Christoph Wulf und anderen von der FU Berlin steht für eine solche ‚negative‘ und differenzielle historische Anthropologie; vgl. als Querschnitt: Christoph Wulf/Dietmar Kamper (Hrsg.), Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie, Berlin 2002.

¹⁹⁴ Vgl. Max Raphael, Prehistoric Cave Paintings, New York 1945; ders., Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt 1979; Georges Bataille, Die vorgeschichtliche Malerei – Lascaux oder die Geburt der Kunst, Genf 1955; s. auch ders., Theorie der Religion, München 1997.

¹⁹⁵ Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), Die Künste des Zufalls, Frankfurt 1999.

Witz und Dynamisierung – Das Zusammenfügen der Akteure und Aktanten zur veränderlichen künstlerischen Situation

Der Begriff der oder des Aktanten ist, wie der Bedeutung halber bereits mehrfach an gebotener Stelle umschrieben, vom Semiotiker Algirdas Julien Greimas entwickelt worden.¹⁹⁶ Aktanten sind abstrakte Rollen, Schemata, Typisierungen virtueller Anlagen, die zu realen Charakteren in bestimmten Situationen konkretisiert und transformiert, also performativ umgeformt (computiert, realisiert) werden. Im Falle einer literarischen Erzählung können das Subjekt, Objekt, der Antagonist oder Helfer, der Gegner oder Widerpart sein. Aktanten sind strukturelle, linguistische, sprachliche, narratologische Faktoren und Merkmale einer gewählten Erzählstruktur. Sie sind demnach ebenfalls in erzählerisch angelegten Bildern oder Objekten möglich, wenn sie dort auch in gesteigerter Komplexität auftreten, da sie nicht zeitlich sequentiell ihre Erzählordnung durch entsprechend gegliederte Sinneinheiten vorgeben können, sondern das Erzählen dem Betrachter durch synthetische Präsenz, auslösende Paradoxie und dergleichen mehr im einzelnen Moment einer tableauartig fixierten Gleichzeitigkeit übertragen – wenn auch nur als Ausgangspunkt: Alle Bilder haben eine zeitliche Struktur, Skulpturen oder Objekte arbeiten mit dieser ohnehin ausdrücklich seit dem Manierismus. Aktanten als Elemente einer Tiefenstruktur, der Erzählung oder generell der Sprache treten im Falle von literarischen Stoffen als Akteure auf. Aber diese Personifikation und der Ähnlichkeits-Anklang der Wortbezeichnungen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich um grundsätzlich wie graduell verschiedene Dinge handelt. Denn ein Aktant, also eine Konstanzbildung einer Anordnung, die dynamisch durch einen anderen Aktanten verstärkt oder interruptiv unterbrochen wird, kann sich in mehreren Charakteren und Akteuren manifestieren. Solche Inkorporationstechniken kennt man vom Theater wie auch von der Komik eines Buster Keaton her. Vielleicht bildet hierzu Samuel Beckett die Schnittmenge. Als dafür beredter Umstand darf erwähnt werden, daß der späte Keaton in einem Film von Beckett die Hauptrolle gespielt hat.

Umgekehrt natürlich kann ein Akteur die Manifestation verschiedener Aktanten sein (im Märchen beispielsweise spielt der Akteur nicht selten gleichzeitig die Rolle des Empfängers eines Objektes, das er sich gleichzeitig als Subjekt wünscht). Weiter kann dieselbe Gruppe von Akteuren von mehr als einem Formelement kontrolliert oder bestimmt werden. Die theoretische Leitidee des Konzeptes der Aktanten ist, daß eine physische, soziale oder symbolische Realität durch eine komplexe Wechselwirkung, zuweilen auch hochstufig rückkoppelnde Interaktion zwischen mehreren einfachen Formen strukturiert wird. In eine Handlungsdynamik, die bestimmt ist durch einen ersten Aktanten, tritt ein

¹⁹⁶ Vgl. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966; vgl. außerdem ders., *Du sens. Essais de sémiotique*, Paris 1970; ders., (Hrsg.), *Sign, Language, Culture*, Den Haag 1970.

zweiter Aktant ein, zum Beispiel die Neugierde eines Leser oder Betrachters, aber auch ein entsprechender Interpretant am Zeichenzusammenhang des hergestellten Werks. Dieser zweite Aktant wendet sich gegen die bisherige, nun als isoliert empfundene Dynamik des Modells und erwirkt eine Veränderung der Richtung, Dynamik und des Gehalts. Er ermöglicht also spezifisch variable Hinrichtungen der Aufmerksamkeit, verändert die Narration, aber auch das gesamte Gefüge, seine Anmutung und Atmosphäre. Die erste Ebene beschreibt die Ist-Situation, die eingeschlifene Weise der Repräsentation, die durch einen oder mehrere weitere, z.Bsp. auch einen dritten Aktanten gestört wird. Zuspitzungen erfolgen. Die Herbeiführung der Störung durch den Aktanten unterstützt die wachsende Vergrößerung der Unordnung. Der zweite Aktant restabilisiert die Ordnung, verknüpft die Elemente auf seine Weise und läßt das Geschehen sich in eine neue Richtung entwickeln. Das Zusammentreten beider löst den Konflikt in Harmonie auf. Das dynamische Geschehen fügt sich in eine neue Einheit. Kunst ist für Aldo Walker generell – in allen ihren Ausprägungen und Möglichkeiten, zu allen Zeiten und im Rahmen vieler Stile – auf das Zusammenspiel solcher Aktanten gerichtet.

Dies wird in ‚Tisch II‘ (1965/66, Holz, Füllmaterial, Stoffbezug, 80 x 200 x 120 cm, Kunstmuseum Luzern) exemplarisch vorgeführt. Das Werk fällt auf durch die Kombination zweier Momente, Modelle, Materialien, Objekte, vielleicht auch ‚Systeme‘, die so nicht zusammengehören. Ein Tisch, dessen Oberfläche aus einer abgestumpften, pyramidal aufgebauten Matratze besteht, die symmetrisch nach oben wie nach unten ragt, also keinen einzigen Sektor an veritabler Tischfläche ermöglicht oder zuläßt, ist gewiß ein ‚paradoxyer Tisch‘ oder auch die ‚Paradoxie eines Tisches‘. Sichtlich verweisen die Materialien auf die Gewöhnlichkeit und Nähe des alltäglich Zuhandenen, damit eben das, was man *arte povera* nennt. Natürlich könnte man mit gleichem Recht sagen, daß es sich um eine über Eck gebaute, in Aufwerfungen gipfelnde Matratze von symmetrisch nach oben wie nach unten ragender, abgeflachter pyramidalen Form handelt, an der Tischbeine befestigt worden sind. Der primäre Eindruck, suggeriert durch das Schema des mittels stabiler Stelzen/Pfosten ermöglichten Lastens, verweist wohl doch signifikant auf ‚Tisch‘. Allerdings bleibt bemerkenswert, daß man eine Tischplatte gar nicht sieht, also nicht weiß, ob diese im vorliegenden Fall überhaupt existiert. Man sieht die Tischbeine in der ‚Matratze‘ verschwinden, die an Stelle der Tischkante eine Naht zeigt, an der Stoffe vernäht worden sind, die nach außen eine Form bilden, in der man einen variablen oder unbestimmten Inhalt vermuten kann. Insofern handelt es sich offensichtlich auch nicht um eine Matratze im engeren Sinne. Der Inhalt der Form bleibt verborgen, erst recht, wenn man sich nicht tastend seiner Materialität versichern kann. Die unsichtbare Tischplatte, die man in der Vorstellung sofort ergänzt und der verborgene Inhalt, von dem man nur die sich bildende Oberfläche, das in die zusammengenähten Stoffbahnen Eingebundene sieht, bleiben wesentliche phänomenale Elemente des Werks. Jedenfalls handelt es sich um die Kombination von

mindestens zwei Systemen, welche im Verhältnis zueinander wechselnd die erste oder zweite Stelle einnehmen können – ganz ähnlich wie die ‚Schweissbrennerbilder‘ Aldo Walkers (1963/64), die ebenfalls zwei dynamisch sich widersprechende Größen aufeinanderbeziehen – gemalte Flächen, die anschließend mit einem Schweißbrenner unter Erbringung aleatorischer Effekte angegriffen wurden.

In ‚Tisch II‘ wird also eine komplexe Wechselwirkung ermöglicht durch das Zusammenspiel von zwei, diverse Materialien kombinierenden Formen: Der gewöhnlichen, als platonische Funktion umstandslos auch empirisch prozessier- oder verfügbaren Idee ‚Tisch‘ und der sichtlichen Deformierung und Funktionsdevianz im Falle der vorliegenden Gestaltung, die nichts anderes ist als die Deformierung, Gestalt werdendes Ungenügen der Funktionsidee ‚Tisch‘ in der empirischen Realisierung des ursprünglich bezeichneten Objektes, die allerdings mit gleichem Recht in Richtung einer skulptural paradoxen oder auch, alltags-sprachlich, ‚surrealen‘ Überhöhung und Zuspitzung wahrgenommen und gedeutet werden kann. Solche Formen können sich also stützen oder antagonistisch, parallel oder deviant, homolog oder heterotopisch zueinander verhalten. Auch hierzu liefern Epos und Drama reiches Anschauungsmaterial. Der Konflikt eines Helden in der klassischen Tragödie etwa, sein Hin- und Hergerissensein zwischen Moral und Leidenschaft, Aufgabe und Neigung, abstrakter und konzeptueller gesprochen: zwischen Deontologie und Obsession (Pflicht und Leidenschaft), erfordert zwei entgegengesetzte Formelemente, die gleichzeitig auf dieselbe identische Substanz einwirken und auch ausdrücklich darauf bezogen werden können. Denn nur das ermöglicht, daß sich ihre Verschiedenheit auf die Handlung auswirkt, dieser eine andere Richtung und Dynamik gibt, eine Wendung heraustreibt. Dafür ist Gewitztheit, Witz, ein ausgezeichnetes Modell.

Walkers Witz ist immer intellektuell gesättigt, wie ‚wit‘ im englischen Sprachraum nahelegt. Also ein Witz, der heitere Erkenntnisse ermöglicht. Und trotzdem Witz ist, wie in der Redewendung ‚Was für ein Witz ...‘. An ‚Tisch II‘ erläutert: Wenn ein beispielsweise schief stehender oder zusammengebrochener, pyramidal überhöhter, über Eck ausgestülpter oder andersartig dekonstruierter und deformierter Tisch uns noch die Form des Tisch-Seins darstellt oder erzählt, aber in einer Weise, in der das, was der Tisch ermöglicht, nämlich einen bestimmten, morphologisch einzuhaltenden, physikalisch bedingten wie funktional bedingenden Nutzen, nicht mehr gegeben ist, dann ermöglicht dieser zweite Aktant, nämlich die Deformation eines neuen und in seiner Tragkonstruktion perfekt gebauten, also eines vollendeten, nicht etwa eines abgenutzten, zerfallenen oder ruinierten Tisches, die Einsicht in sonst nicht bedachte Gestalt- und Nutzungszusammenhänge¹⁹⁷. Natürlich wird hier eine automatisierte Wahrnehmung, die auf einer unbewußt routinierten, habituellen Ebene verläuft, so dereguliert, daß sie explizit wird. Aber im Unterschied zu den tautologischen Stühlen von

¹⁹⁷ Ein anderes Beispiel: Stefan Wewerka hat lange Jahre modellgebend damit experimentiert.

Joseph Kosuth geht es nicht um das Gewährwerden der medialen Äquivalenz und Differenz zwischen verschiedenen Qualitäten und Weisen einer Bezeichnung, die im übrigen vollkommen von neuen Ereignissen der Welt unberührt, nominalistisch starr und souverän bleibt – Wort, Abbild, reales Objekt als Modelle des wirklichen Sachverhaltes oder Objektes –, sondern um die Entdeckung eines Funktionsmechanismus der Irritation, Verschiebung, einer Verlagerung, die nicht auf dem Mechanismus der Sprache, sondern einer situativen Entdeckung des Neuen, also auf Imagination und Aspektwechsel des Gegenstandes beruht. Was geschieht, ist ein Gewährwerden der verborgenen, listigen, komischen Seiten der Welt. Ähnlich wie gegenüber der Komik eines Buster Keaton, des nie lachenden Mannes, der einen Großteil seines Lebens – übrigens sehr risikoreich – darauf verwendet hat, andere Menschen zum Lachen zu bringen, funktionieren Witz und Lächeln bei Aldo Walkers deformiertem, expansiv re-montiertem Tisch als eine Erkenntnis über die Begrenztheit und Launen einer physikalisch determinierten Welt.

Es geht um die Merkwürdigkeit der Beschaffenheit unserer bekannten Welt, also die von innen nicht weiter ausdehnbaren Grenzen der physikalischen Qualitäten und Bedingungen, nicht um ein Lachen im Sinne einer angeblich entlastenden Belustigung und Heiterkeit wegen desjenigen Aspektes von ‚Witz‘, der bewußt gesteuert, manipuliert und auf Objekte seiner Demonstration beliebig (und machtvoll) verteilt werden kann. Der ‚verrückte‘ oder ‚verschobene‘, der durch seine Unbrauchbarkeit erst das Modell der richtigen Funktionen bezeichnende Tisch kann auf eine erweiterten Paradoxie hinweisen, wenn er mit einer Matratze in Verbindung gebracht wird, die wiederum nur das allgemeine uns bekannte Schema wiedergibt, aber durch keine der notwendigen physikalischen Genauigkeiten, Funktionstauglichkeit beweisend, ausgezeichnet ist. Solche Objekte inkorporieren mindestens ausreichend partiell ein Zeichensystem, das für ihre Referenz steht (das Exempel zum Ganzen ergänzend in der und mittels Einbildungskraft), auch wenn die Objekte dem materiell nicht angemessen genügen können. Wesentliche Funktionsaspekte der Objekte können weggelassen oder verletzt sein, ohne daß das Zeichensystem, das für sie steht, seinerseits im selben Ausmaß unbrauchbar wäre. Diese nutzbare Asymmetrie und die Konstanzbildung der Referenzen drückt aus, daß auch bei Nicht-Gewährwerden immer mehrere Aktanten den Referenten des Zeichens bestimmen – anders wäre Temporalisierung so wenig denkbar wie der Aspektwechsel. Man übersieht im Zeitalter der Kontext-Gläubigkeit leicht, daß auch ein Kontextwechsel einen Wechsel der Akzentuierungen, vielleicht gar der Attribuierung der Sachverhalte voraussetzt und nicht nur ermöglicht. Die paradoxe Bildwirkung artikuliert sich meist als reduktives Abwägen zweier unterschiedlicher Referenzsysteme, die sich als artikulierte Zeichenerfahrung einstellen, wenn die Aktanten ihre gegensätzlichen Wirkungen auf der Ebene der faßbaren Sachverhalte (der Objekte als der Zeichensysteme) entfaltet haben.

Die alltägliche Gestaltwahrnehmung vollzieht sich als eingeschliffene Bestätigung der durch sie generalisierten Konzepte – zumindest beim Ausbleiben von Störungen. Es herrscht also naives Vertrauen in die Konstanz der Dinge, welche zu den Dingen als solchen gehört, wohingegen sich das Objekt tückisch wendet, unabsichtlich oder listig, unwillentlich oder konzeptuell¹⁹⁸. Das Wahrnehmungs-, aber auch das Erinnerungsschema, das für solche Objekte bestimmte Zeichen und Benennungen vorsieht, wird karikiert durch ein abweichendes Schema. Es verletzt hier die orthogonal zur Achse der Gravitationskraft gerichtete Lage einer Trägerplatte. Diese kann man immer beschreiben als einen Algorithmus im Kopf zur Erzeugung eines adäquaten Zeichenobjektes, das für den Sachverhalt gerechtfertigterweise steht. Es stellt sich also ein: Ein Tisch als unsinnige wie paradoxe Re-Kombination von Tisch und pyramidal aufgeworfener Matratze ergibt keinen, mindestens nicht den üblichen funktionalen Sinn. Deformiert ist der Tisch als Schema und damit unvollkommene Matrix eines Algorithmus durchaus noch erkennbar und über eine Rekonstruktion wohl auch wieder tauglich zu machen zur Erzeugung einer Benennung des Objektes und seiner wesentlichen Bestimmungsmerkmale. Noch erkennbar als das, was er gewesen ist oder eigentlich sein sollte und schon wahrnehmbar als ein seiner Funktion, Bestimmung und damit seines Existenzgrundes nicht mehr fähiges Objekt wird der Tisch zur rhetorischen Figur, zum Relikt, zu einem Torso, zu etwas anderem jedenfalls als die primäre, die Nutzungs-Funktion vorsieht. Durch ein zweites Referenzsystem, eine Verschiebung wird eine erweiterte Selbstbeobachtung der Bezeichnung, aber auch der semiologischen Aktivitäten des bezeichnenden Subjektes möglich.

Die Herausbildung einer produktiven Reibung zwischen verschiedenen Aktanten verlagert das prozessuale Geschehen, für welches die Verdichtung als Objektform initial und situativ steht, in den Kopf des Betrachters. Das ist ein gutes Beispiel für die Situierung solcher Werke Aldo Walkers im Umfeld von *conceptual* und *minimal art*. Die Schematisierung z.Bsp. in den beiden Werken ‚Tisch I‘ (1964–65, Holz und Stofflappen, 80 x 80 x 80 cm, Kunstmuseum Luzern) und ‚Tisch II‘ (1965/66, Holz, Füllmaterial, Stoffbezug, 80 x 200 x 120 cm, Kunstmuseum Luzern) nimmt epistemische Kombinationen vor, fügt zwei sich widersprechende Perspektiven oder Attribute (seien sie formaler oder stofflicher Natur) in einer Situation zusammen und findet dafür ein weitreichend reduktives Zeichenmaterial. Auch hierzu könnte man auf die frühen Skulpturen von Bruce Nauman verweisen, die ursprünglich durch Performances und Körperhaltungen im Raum markierte Vorgänge gewesen sind und nun als erinnernde Indikatoren, Abkürzungen solcher Raum-Plazierungen auch für den Künstler fungieren, welche die Bewegungen mit der Starrheit des Objektes in Verbindung bringen, allerdings in einem Material, das Formbarkeit, Biegsamkeit und Vorläufigkeit suggeriert. Objekte als Vorstellungsbilder sind zugleich Raummarkierung

¹⁹⁸ Gewiß konzeptuell und mit zahlreichen, im übrigen im Verlauf deutlich benannten Hintergedanken überträgt die Tücke des Objektes auf die Tücke des Subjektes in gewohnt virtuoser Manier und Maniera: Slavoj Žižek, *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt 2001.

gen, die sich auf das Körpergedächtnis stützen. Die Aktivierung einer im Körper eingelagerten Erinnerung stellt den zweiten Aktanten dar, durch dessen Eintreten jederzeit der Gehalt der Performance, die Selbstwahrnehmung der Körperschematisierungen nachvollzogen werden kann. Kunst ist, soviel wird gerade hier deutlich, immer eine besondere Weise, in welcher Akzente zusammentreten, die auch in anderer Weise auf das Funktionieren der Bilder verweisen oder in deren Habitualität eine Rolle spielen, so beispielsweise in geläufiger Zirkulation der visuellen Präsenz als technisierte Massenkommunikation, Bild als Inszenierungsmedium und Referenz für Situierungen/Plazierungen von öffentlichen Anzeigen, persuasiv gemeinte Botschaften, konnektiv sich verankernde Konnotationen, Attraktionspotentiale, Bilder als vage Schematisierungen im Gehirn, von denen, wie im Traum, noch nicht ausgemacht ist, wie und ob sie überhaupt Bilder sind oder ob in deren Quasi-Bildhaftigkeit sich nicht doch epiphänomenal verlagerte und abgelagerte Denkprozesse verbergen, deren Gegenstand nicht direkt greifbar ist.

All solche Verwendungsweise zwingt dazu, eine Medienphilosophie der Bilder durch Kunst zu unterscheiden von den Tatsachen einer visuellen Präsenz und Zirkulation von etwas in anderen Kreisläufen. Das Bild der Kunst ist ein aspektuales Zusammentreten der bestimmenden Elemente in einer Konstellation auf Zeit. Mindestens drei Ebenen müssen unterschieden werden: ‚Bild‘ als physikalisch organisiertes Trägermaterial, ‚Bild‘ als Vorstellungsbild, ‚Bild‘ als mentale Repräsentation. Das Bild als physikalisch materialisiertes Objekt oder Objektträger gibt die Bedingung der Möglichkeit ab, von Bildern im Sinne einer vorgestellten Imagination, einer artikulierten Ikonographie zu reden. Das Vorstellungsbild wird dadurch ermöglicht, ist aber vom materialisierten Bild verschieden, das ja kein Bild ist, sondern physikalisches Arrangement von Materialien, Dingen, Pigmenten auf Leinwand, Holz im Raum. Andere Sprachen treffen bereits mit und in ihrem Wortschatz genauere Unterscheidungen, z.Bsp. das französische, das unterscheidet: Zeichnung/Entwurf/Vorstellungsbild (französisch: image), Malerei/Gemälde (französisch: peinture), das materialisierte Bild als an der Wand hängendes Objekt (französisch: tableau). Das Vorstellungsbild ergibt sich in Rückkoppelungsschlaufen im Gehirn und ist, bei genauerer Betrachtung, nicht von visuellem Reiz determiniert, sondern prozessiert propositional. Die visuellen Gegebenheiten verlaufen im Achtlosen. Unfragwürdig werden sie dadurch, daß sie funktionieren, ohne daß ihnen Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vorstellungsbilder sind epiphänomenal und verweisen auf Modelle, die in Hierarchie und Heterarchie von kognitiven Funktionen, Schematisierungen eingebunden sind.¹⁹⁹ „Vorstellungsbilder sind archivierte, modal vorbearbeitete Reiz-

¹⁹⁹ So die pointierte Auffassung Oswald Wieners, die er in breit angelegten Referenzen und Abwägungen minutiös situiert; vgl. Oswald Wiener, Vorstellungen, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000, S. 241–393, hier besonders S. 301ff.

muster in der Phase ihrer internen Reaktivierung.“²⁰⁰ Die mentale Repräsentation, die ja durchaus nicht mit dem Vorstellungsbild zusammenfallen muß, kann man als einen Reflex solcher Reaktivierungen verstehen, implikativ wie explikativ. Die explizite Bedeutungssetzung im Sinne einer propositionalen Äußerung zeigt, daß für Vorstellungsbilder Sprachlosigkeit nicht konstitutiv sein, genauer: bleiben muß. Mentale Konfigurationen können als Prozessierungen verstanden werden, für die es den Begriff der Repräsentation nicht braucht. Wesentliche Aussagen spielen sich jenseits der Mechanik der epiphänomenalen Vorstellungsbilder ab.

Ich resümiere und bilanziere im Sinne eines Exkurses im folgenden Kapitel einige unerläßliche Perspektiven einer Bildtheorie im Hinblick auf Kunst und einige weitere formale Kennzeichnungen des durch das Werk von Aldo Walker in bestimmte Richtung gelenkten und aktivierten Verhältnisses von Bildtheorie und Kunst.

Perspektiven einer Bildtheorie im Hinblick auf Kunst: Kunst (durch Medien), Medientheorie und Theorie der Kunst

Zunächst ist – ohne weiteres Eingehen auf Begründungen, die an anderer Stelle geliefert worden sind²⁰¹ – festzustellen, daß ein Begriff wie ‚Medienkunst‘ nichts besagt und eine unglückliche Wahl darstellt, da er ontologisierend und territorial fixiert, was im Flusse ist. Es überzeugt nicht, ‚Medienkunst‘ als einen Sammelbegriff für diejenigen Künste zu propagieren, welche digitale Steuerungsmedien dominant verwenden. Das ist ein Definitionsvorschlag, bei dem mediale Kanäle

²⁰⁰ Oswald Wiener, ebda., S. 316.

²⁰¹ Vgl. Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Hans Ulrich Reck, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/New York 1996; Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang, in: Claus Pias (Hrsg.), (me’ dien)’. dreizehn vortraege zur medienkultur, Weimar 1999; ders., Kunst als Kritik des Sehens. Zu Problemen des Bildbegriffs in (der Sicht) der Kunst, in: Olaf Breidbach/Karl Clausberg (Hrsg.), Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, (4. Band der Interface-Reihe, hgg. v. Klaus Peter Dencker, Hans Bredow-Institut), Hamburg 1999; ders., Bild als Medium – Zeichen der Kunst, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion, München, 2000; ders., Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, Köln 2000; ders., Zwischen Bild und Medium. Zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik, in: Peter Weibel (Hrsg.), Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren Stuttgart 2001; ders., Mythos Medienkunst, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Nr. 626, Berlin/Stuttgart, Juni 2001; systematisch und ausführlich: ders., Mythos Medienkunst, Köln 2002; ders., Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München 2002.

auf zu einfache Weise eingebaut werden. Die Fluchtlinie dieser Kanalverknüpfung ist natürlich das *immersive environment* oder das weltsynchrone *Gesamtdatenwerk*, welches das alte *Gesamtkunstwerk* ablösen soll.

Es erscheint mir allerdings auch unsinnig, die Medialität der Künste im Werkstoff zu sehen oder in der Instrumentalität, im Operieren oder im Stil. Ich sehe den Kunst-durch-Medien-Aspekt nicht in den Geräten oder Apparaten und auch nicht in spezifischen Techniken oder Themen am Werk. Das alles ist nicht kennzeichnend für den Kunstanspruch, denn, wie hier zu erinnern: wenn etwas Kunst ist, dann ist es nicht Kunst, weil es bestimmte Medien benutzt. Das Argument ist umkehrbar, denn wenn künstlerische Anstrengungen überzeugend durchgeführt werden, ist der Mediengriff noch nicht spezifisch. Spezifisch wird er dort, wo durch die Qualität des Zugangs der Mediengebrauch verändert wird. Das, was verändert wird, ist wesentliches Kennzeichen künstlerischer Praxis oder künstlerischen Experimentes. Insofern ist nicht einzusehen, wieso Logistiken oder Algorithmen oder Programmstrukturen von neuen Medien *per se* schon Zwänge setzen sollten, die (abgeleitet daraus) die Kunst entweder überflüssig machen, sie generell einlösen oder sie auf etwas anderes verschieben. Auch ‚Kunst durch Medien‘ ist, wenn sie Kunst ist, eine spezifische Aussage und kann als solche unabhängig von der Beschaffenheit der Zeichenträger oder der Schnittstellen zu den aufnehmenden Sinnesorganen definiert werden.

Das mediale Interesse als Interesse an medialer Leistungskraft der Künste ist natürlich ein Epiphänomen der Technikentwicklung und Informatisierung der globalisierten und nivellierten Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Kennzeichnend für dieses Jahrhundert ist im Feld der bildenden Künste eine vordem unvorstellbare und schier unglaubliche Ausdehnung der Materialbasis. Es gibt keine im Kosmos bekannte oder – in extremis – auch nur denkbare Materialität, die nicht Material für künstlerische Praxen oder künstlerische Experimente werden könnte.

Die etablierte Kunstgeschichte ist in ihrer Diversität trotz der Einarbeitung zahlreicher Expansionen auch im vergangenen Jahrhundert keine Medientheorie geworden. Die dominierenden kunstgeschichtlichen Methoden vermischen nach wie vor Aspekte der generellen, normalen und gewöhnlichen Wahrnehmung mit Momenten eines hochselektiven Bildbegriffs. Wenn man den Fokus der Betrachtung aber auch nur leicht verschiebt, dann gibt es viel Implizites, das medientheoretisch die Kunstwissenschaft stützt. Es erweist sich, daß sehr vieles eine Medialität der Künste nahelegt, eingespannt zwischen die unauflösbare Materialität des Werks und die Spezifität einer Aussage, die als Übertragungsfigur und mythologische Spur von ‚Gehalt‘ wirkt. Generell bezeichnet das Medium der Künste wohl auch in den fortschrittlicheren Positionen, die den Malgrund mindestens partiell im Einklang mit der Ausfransung der Künste und der grenzenlosen Ausdehnung ihrer Material- und Stoffbasis im 20. Jahrhundert befindlich

verstanden haben, noch immer das Diktum Hegels von der Kunst als einem ‚sinnlichen Scheinen der Idee‘²⁰².

Das hält quer zur Technikentwicklung an und gilt auch für die Emphase der digital und elektronisch gestützten virtuellen Realitäten. Ich glaube entgegen solcher objektiven Situierungen aber, daß die Tatsache der virtuellen Realität, bis hin zu den *immersiven environments*, deshalb so ergiebig ist in Bezug auf die Diskussion der Realitätshaltigkeit des Mediums ‚Bild‘, weil insgesamt die Techniken oder Prozesse der Simulation ideale Vergegenständlichungen oder Objekt-*environments* für die Konfiguration der normalen, gängigen wie eingängigen Wahrnehmungsformen darstellen²⁰³. Es gibt hier eine naturwüchsige Zuarbeit eines konstruktiven Verständnisses von Wahrnehmung in Bezug auf immersive Technologien. In Bezug auf das Problem der Vergegenständlichung von Täuschungen bilden virtuelle Realitäten Artefakte, deren Musterung als Faltung des normalen, neuronal funktionsfähigen Wahrnehmungsvermögens verstanden werden kann. So ist es schwierig zu entscheiden, ob Wahrnehmungen, die auf Realität referieren, nicht doch nur Simulationen sind. Aber ist das nicht selbstverständlich, da ja diese Simulationen durch Rückkoppelung reale Effekte erzeugen und demnach ihrerseits, da sie Wirklichkeiten erzwingen, nicht unreal sein können? Es kann also durchaus sein, daß schon in der Wahrnehmung selbst und nicht erst in vergegenständlichten virtuellen Realitäten rekursive Bindungen hergestellt werden, die im *cyberspace* ihre Fortsetzung finden. Weitere Überlegung: Hat ein Bild nicht immer auch mit der Reduktion von Komplexität und nicht nur mit dieser selbst zu tun? Ist nicht Semantik immer auch eine Kompensationsfigur von Aufmerksamkeit, nämlich Ausdruck ihrer Überforderung durch Aufmerksamkeitserregung in biochemischer Hinsicht, ‚Sinn‘ einsetzend als Epiphänomen, Kompensation und Tarnung des Tatbestandes dieser Überforderung inmitten neuronaler Aktivitäten, Dynamiken und Leistungen? Hier schließt sich die Vermutung an, daß ein Abheben auf die Referenz den möglichen verschiedenen Referenten einen geradezu imperialen Zugriff auf die medialen Bedingungen der Erzeugung beispielsweise von Bildern erlaubt, so daß an Stelle der Behauptung des Interpretationsreichtums sich einfach ein Gemetzel der Referenten abspielt, die ihren ontologischen Standort als Form, nämlich Bezüglichkeit/Bezugnahme auf Inhalt persistent durchsetzen.

Die kommunikative Banalisierung der Kunst gehört zu den komplexesten Leistungen von *virtuellen Realitäten* (VR) und *cyberspace* und es wäre deshalb falsch, sie auf der Ebene verfänglicher technoider Wirkungen oder nur im Spiegel

²⁰² So, wiederholt, Horst Bredekamp; vgl. Hans Dieter Huber/Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im ‚Iconic Turn‘. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: kritische berichte 1/1998, Marburg, hier S. 87

²⁰³ Vgl. dazu Friedrich Wolfram Heubach, Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen, in: Jahreshefte der Akademie Düsseldorf, Bd. 4, 1995, S. 223–260; ders., Wieso es keine Bilder gibt und warum sie doch gesehen werden: Zum Behelf der Bilder, in: Lab. Jahrbuch 1996/7 für Künste und Apparate der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 1997, S. 138–147.

des Stimulationsprogramms und der sensationierten Empfindlichkeiten eines seiner Profanisierung überdrüssigen suggestiven Subjektes abzuhandeln. Es belegen viele Beispiele, daß mediale Probleme solche der Schnittstelle von Epistemologie, Rhetorik und Kommunikation sind, für welche die technische Ausstattung zwar eine spezifische Sinnlichkeit oder Materialität definiert, aber keineswegs das Dazwischentreten einer Sphäre, die sich als medialitätsintensiv erfahren und durch entsprechende Beschreibungen angemessen ausstatten läßt. Vermeintlich aktuellere und in ihrer Technologie real avanciertere Beispiele würden an dieser Grundierung nichts ändern. Wenn es eine Medientheorie der bildenden Künste gibt, dann muß sie sich transversal zur apparativen Logistik oder Materialität des Mediums bewähren und wird dann wohl eine Rhetorik des Austausches, der Adaptation von als künstlerische Erwartungen artikulierten Ansprüchen sein müssen, aber nicht eine Domäne isolierten Ausdrucks. Auch die statischen Bilder, die sich gewiß nicht besonders gut eignen für die Demonstration des Zeitmediums, sind doch immer auch Zusammenzüge von Zeitdehnungen, wie wir sie haben würden, wenn wir die Bilder als Installationen vorfänden. Im übrigen wären für *environments* auch videographische Demonstrationen abstrakt und genauso reduktiv wie Diaprojektionen gegenüber den durch sie simulierten ursprünglichen Formaten der Werke. Die kunstgeschichtliche Verführung zur jederzeit neu möglichen Referentialisierung bleibt im Grunde also immer Fiktionsarbeit. Ikonophile Antizipationen, die aus der Gegenwartskunst auf das Techno-Imaginäre ausgreifen wollen, mögen durch Insistenz zuweilen verführen. Ihr Drängen, eine Zukunft vorzuzeichnen, verbleibt aber gerade dann im Horizont des Gegenwärtigen, wenn sie ihn dezidiert zu sprengen versuchen. Das ist nur eine der Konsequenzen, die aus dem Apriori einer belehrenden Kunstauffassung folgen.

Weshalb eine Anstrengung unternehmen für eine anders ansetzende Medientheorie der bildenden Kunst aus der Sicht genereller, nicht nur technisch oder gar digital basierter künstlerischer Praktiken? Nicht nur, weil die bisherigen Methoden nicht befriedigen. Auch nicht nur, weil Kunst als Darstellung, Selbstdarstellung der sie generierenden und leitenden Form, Auto-Symbolismus also, von einer außerkünstlerischen Welt der Technik zum Zwecke der Unterscheidung von Darstellung und Kommunikation²⁰⁴ und Verpflichtung der Technikgesellschaft auf Kommunikation unter Absehung aller Phantasmata und Imaginationen abgezogen wird. Sondern, weil innerhalb der Kunst ein Unterschied zwischen Bild/visueller Präsenz und Kunst/Verdichtung immer wieder zu entwickeln ist, der mit dem Medienbegriff ansprechend gefaßt werden kann. Für jede Medientheorie der Kunst bleibt unabdingbar die Unterscheidung zwischen Bild und visueller Sensation. Dieser Unterschied wird innerhalb der Kunst immer wieder hergestellt. Ihm wohnt eine mediale Motivierung inne.

²⁰⁴ So Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, z.B. S. 12.

Schon Konrad Fiedler argumentierte dahingehend, daß Kunst in der Abspaltung des Nur-Sichtbaren bestehe, also in der Vergegenständlichung einer eigenen Form.²⁰⁵ Die Isolierung der Sichtbarkeit ermögliche eine eigene ontologische Würde des Bildes. Innerhalb dieser werden Bilder in unterschiedlicher medialer Ausdrucksweise generiert, wenn man Medium als Materialität von Bildkörpern und Bildträgern versteht. Sofern sich Zweck und Technik in solchen Bildern erschöpfen, verbleiben diese innerhalb der Präsenz des Visuellen, innerhalb ihrer Sensationierungen und hätten dort besondere Aufgaben zu erfüllen, wie auch der Bildcharakter solcher Erscheinungen generell etwas mit der Bestimmtheit von Funktionen zu tun hat, mit kommunikativen Erwartungen, rhetorischen Gewohnheiten, mit der Handhabung von Gemeinplätzen und der Kunst, sie zu situieren. Jedoch ist der Unterschied zwischen Bild der Kunst und visueller Präsenz niemals ein wertender. Er ist immer ausschließlich funktional. Die Suche nach einer ontologischen Höherwertigkeit der Kunstbilder gegenüber der alltäglichen, als trivial abgewerteten visuellen Kommunikation hatte zwar einen massiven Startkredit auf den Weg bekommen, diesen aber längst aufgebraucht. Paradox bezeugen die Werke die Lebendigkeit der Kunst dadurch, daß sie diese in Zeichen und Artefakte verwandeln. Diese Fähigkeit zur still-stellenden, trägen Verdinglichung läuft in theoretischer Konsequenz darauf hinaus, den bedingenden Unterschied zwischen einem ausgreifenden Fundus und den medialen (semiotischen etc.) Transformationen (der Bedingungen) von Möglichkeiten in, als und durch Aktualisierung der Zeichenketten zu tilgen. Die Selektivität einer *parole* würde dann verschwinden und durch eine willkürlich manipulierbare, synchrone Regelkonfiguration von *langue* ersetzt. Was andernorts ästhetische Vollendung der Geschichte heißt, bekräftigt hier, daß Kunst als Zeichenspur eines verlorenen Individuellen zu lesen ist. Diese Transformation markiert zugleich den Vorrang der Performanz in der Erzeugung künstlerischer Aussagen.

Erschöpft hat sich der Kredit der Unvergleichlichkeit und Einzigartigkeit der Bilder v.a. in den Selbstwidersprüchen und Selbstmarginalisierungsaporien der Avantgarde, durch eine vorherrschende Ritualisierung der Kunst als einer Domäne, die sich mit Vorliebe mit den Formen reiner Sichtbarkeit beschäftigt, nicht jedoch mit einer Kritik des Sehens und seiner Referenzen, also mit einer Kritik der Wirklichkeit. Diese so wirkende Isolierung als Formbedingung der visuellen Präsenz, die in jeder Differenz von Visualität und Ikonizität/Bildlichkeit der Kunst wirkt, setzt sich in der digitalen Technologie und der Ära des Techno-Imaginären weiter fort. Nun erscheint die reine Sichtbarkeit in und hinter den Bildern kraft ihrer Angleichung an die Generierung visueller Präsenz durch die Serialitäten des symbolischen Codes ‚Binarität‘, also der Logistik von Programmsprachen, der Variabilität von Algorithmen, die erst im nachhinein Dateien als bildgenerierende Formatierungen eines digital rechnenden Systems reali-

²⁰⁵ Vgl. Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 174ff.

sieren. Bilder – hier noch verstanden als Vergegenständlichungen im Sinne des Sichtbarkeits-Projektes und nicht als Sensationierungen einer direkten Rückkoppelung stimulierter Reize an den Leib – sind dann nurmehr, analytisch gesprochen, Pixelzustände, deren ontologische wie phänomenale Beschaffenheit von einem Computer verwaltet werden. Die Form der Sichtbarkeit erweist sich hier als sekundäre Motivbewegung, denn jede Artikulation eines Zustands kann in jedes beliebige, narrative oder selbstreferentielle Szenario integriert werden. Die visuelle Form erscheint wirksam nur transformationell, als Umtausch-Verhältnis zwischen Bedingung und Aktualisierung (residualontologisch, Hierarchie von Sequenzbildungen, Generierung von Codes als Selektion/Zuordnung der Beziehungen zwischen Botschaft, *langue* und *parole* etc.). Logisch wie epistemologisch gilt banal: Jede Formalisierung hängt ab vom Unterschied zwischen prinzipiell reicheren Möglichkeiten und insofern unerschöpflichen Anfangszuständen, die nicht in die Selektion eintreten können, und variabler Selektion und Transformation. Diese Freisetzung des binären Codes im Sinne einer Indifferenz und einer nachträglichen Verwaltung von Zuständen ist eine wesentliche Basis für das, was man am *cyberspace* so oft und heftig als Versprechen herausstreicht, nämlich das Phantasma einer Loslösung von der leiblichen Eingebundenheit des Selbst. Solche Metaphysiken haben eine digitale Basis in der referentiellen und ästhetischen Indifferenz binarisierter Zeichenketten, wobei festzuhalten ist, daß solches keine vollkommen andere Ontologie nahelegt, sondern Produkt ist eines Rechnungs- und Registraturvorgangs, mithin nicht einer Metaphysik, sondern einer Methode. Die Verfahrenskonstruktion ist also nicht, wie so oft behauptet, von teleologischer Bannkraft oder monokausaler Dignität, sondern konventionalisiert und pragmatisch, eben ein Zustand einer bestimmten, prinzipiell auch anders regulierbaren Maschine. Die Zeichenketten sollen entsprechend als Prozessoren verstanden werden. Streng genommen entzieht sich ihr innermaschineller Zustand jeglicher Qualifizierung, auch der einer dekretierten Indifferenz. Umgekehrt: Sind Zeichenketten als Bild materialisiert, dann ist diese partielle Bestimmtheit eben verbindlich und kann nicht in andere Partialitäten aufgelöst werden ohne daß sie, banal, anders werden, als sie vordem gewesen sind. Ganz ähnlich das Argument für die Maschine: Es ist nie Subjekt oder Substanz, immer Methode und Akzidenz. Das Paradigma reiner Sichtbarkeit ist jedoch ein Mythos, der in der Maschine des Computers zwar vollendet, gleichzeitig aber auch gebrochen wird.

Die Differenz zwischen dem Bild der Kunst und der visuellen Präsenz, der Sphäre der anderen Bilder, integriert die historische Entwicklung der Bilderzeugungstechniken auf problemlose Weise in die Form dieses Unterschieds. Sodaß eine Unterscheidung der Bilderzeugungsmedien zwar bestimmend ist für den faktualen Prozeß der Erzeugung des Kunstwerks und des Verständnisses der spezifischen Techniken, nicht jedoch für das, was Kunst – begrifflich, konzeptuell, wirklich – ist: Valorisierung dieses Prozesses als und durch Kunst, wobei für jede Erörterung der Kunst immer wieder die Differenz von ‚System Kunst‘ und

„Kunst als Werk“ oder „Kunstwerk“ aufgezeichnet werden muß. Medientheorie der Kunst, welche Bild als Medium in ausgezeichneter Weise pointiert und durch die Zeichen der Kunst reflektiert, insistiert auf der Klärung der Verwechslung eines instrumentalen mit einem physikalischen und einem inszenatorischen Medienbegriff. Im Unterschied zur visuellen Präsenz sind Bilder der Kunst nicht der Art, daß man ihrer habhaft werden könnte. Sie sind stets dabei sich zu ereignen, als Ereignis der Wahrnehmung. Bilder der Kunst sind Epiphanien, „kurzfristig stabile Systeme“²⁰⁶.

Nochmals zur Definitionsproblematik des ‚Bildes‘, der ‚Bilder‘: Die bereits vorgeschlagenen Unterscheidungen differenzieren in verschiedenartiger Verbalisierung immer wieder drei Ebenen, welche gut verständliche Korrelate im alltäglichen Sprachgebrauch besitzen: 1. Bildkörper als materialisierte Medialität von Bildern; 2. Wahrnehmungsbilder als mentale Repräsentationen; 3. Imagination als eine Instanz von eigener Kraft und mit unaustauschbarer Gültigkeit. Wenn man gängige Medienbegriffe auf Kunst und Kunsttheorie anwenden will, dann kann man folgende Unterscheidungen bezüglich kunstrelevanter Medialitätskonzepte in gebotener, das Hauptsächliche herausstreichender Verknappung treffen:

1. Es läßt sich eine prädominante, demnach hierarchische Gliederung der Medien entwerfen. Dazu rechnen die maßgeblichen Konstruktions- und Notationssysteme, z.Bsp. Perspektive als medialer Apparat, Naturalismus und naturalistischer Stil, Historiographie und Bildkultur der Allegorese, aber auch die selbstreferentielle Bild-Syntax der Moderne.

2. Von dieser ist eine typologische Konzeption zu unterscheiden, die zugleich rezeptional und dispersiv wirkt: Medium als soziales Instrument, als Zweck, spezifische Form der Kommunikation.

3. Ein struktureller Medienbegriff kann als analytische, inhärente Eigenschaft angesehen werden: Medium als physikalisch bestimmbarer Träger, Differenzierung einer Technologie auf den Kunstbegriff über die Eigenheiten eines ‚Kanals‘.

Solche Unterscheidungen können nicht nur typologisch, sondern auch kombinatorisch und regulativ anhand von Einzelbeispielen immer weiter konkretisiert und modifiziert werden. Solche Regularität und die performative Transformation der Regel in den spezifischen Fall sowie die Unterscheidung der substanziellen von den prozessualen Faktoren, erklärt die Affinität der Theorie des Mediums nicht zur Logistik der Apparate, sondern zur Konstruktivität der Sprache. Im Hinblick auf diese Problematik stellt Hartmut Winklers ‚Docuverse. Zur Medientheorie der Computer‘²⁰⁷ eine Ausnahme und eine der immer noch wenigen Medientheorien dar, welche die Mystifikation der Apparate durchschaut

²⁰⁶ Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker, in: Kat. Aldo Walker, Kunsthalle Basel 1987, o.S.

²⁰⁷ Hartmut Winkler, Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München 1997.

und die theoretische Konstruktion auf der Ebene der Konstruktivität der Sprache, der Kontextindifferenz des Redens und der Utopie eines translingual invarianten Gedächtnisses ansiedelt. Die Mystifikation der Apparate besteht nicht im Materialismus ihrer Systemzwänge, sondern in der theoretischen Entscheidung, den Materialismus als Indifferenz des Zeichens so zu setzen, daß jede symbolische Bewegung ausgeschlossen wird. Es gibt für diese Theorie, wie aus den Thesen von Winkler zwingend folgt, keine meta-theoretische Begründung. Aber nicht nur der Materialismus der Apparate erzeugt Theorie-Fetische, sondern, was niemanden ernstlich wundern wird, sein alter Widerpart, die Theologie, die offenbar gerade für die aus der christlichen Unentschiedenheit zwischen dem visuellen Schein und den erscheinenden Referenzen des Wahren hervorgehende Kunstgeschichte eine seltsame Faszination hat, wenn es um eine numinose Stützung der These von der Einzigartigkeit und Notwendigkeit der wahren Bilder im Unterschied zu den visuellen Sensationen geht, obwohl doch im Christentum gar keine wahren Bilder, nämlich Identität von Zeichen und Bezeichnetem, wirken können und demnach die Differenz zwischen dem Zeichen und dem, wofür es steht, selbst keiner Offenbarung des Zeigbaren fähig ist, sondern nur eine konventionalisierbare Übung in der Differenzierung des Zeichens im Prozeß der Nuancierung seiner Bezeichnungen darstellt, d.h. innerhalb der Kette der Signifikanten verbleibt, ohne daß je, und dies lange vor Lacan, ein Verweis auf die Signifikate möglich wäre

Gegen die fundamental positiven, kunsttheoretisch nicht selten schlecht kaschierten Theologismen setze ich, als meinen theologischen Tribut zum Thema, einen Verweis auf einige Passagen im Buch XI des ‚Gottestaats‘ von Augustinus, in welcher dieser begründet, weshalb nicht die guten, sondern nur die bösen Engel Medien für den Menschen sein können, weil einzig die Verworfenheit der bösen Engel den Bezug zum Menschlichen sichert, welcher den guten Engeln fehlt, die, eben weil sie gut sind, nicht übermittlungsfähig sein können. Religiöse Denkfiguren verführen zu einer intensiven Theologisierung der Mediendebatte um den Preis, daß sie, eingebaut in Erlösungen, eine Überwindung der Mediatisierungen versprechen. Gegen solche Fluchtlinie ist auf der Säkularität des Konstruktiven zu bestehen. Gute Engel verstehen die Menschen nicht, sie wüßten weder, wo diese sich überhaupt befinden, noch, wie zu ihnen zu reden sei, noch wie ihnen ein Anliegen überprüfbarerweise verständlich gemacht werden könnte. Nur die bösen Engel sind zu einer kommunikativen Medienvermittlung auf dem Niveau der kalkulierten Botschaften in der Lage. Damit erscheinen Medien auch als evidente Ausdruckskräfte einer Selbstwidersprüchlichkeit der Heilsgeschichte – wobei die theologischen Lasten dieser Paradoxie getrost den Inszenierungshoffnungen der Gläubigen überlassen werden können.

Medientheoretisch interessiert an allen solchen Vorschlägen, Einlassungen, Abirrungen und Postulaten die Figur einer ‚Welt dazwischen‘.²⁰⁸ Kunst ist eine besondere Weise der Inszenierung dieses Dazwischen. Sie hat dafür ein implizites und ein explizites Instrumentarium und Wissen bereitgestellt. Die Diversität der Kunstkonzepte läßt für die Absichten der Kunst die generelle Aussage zu: ‚Medium‘ ist als eine Sphäre der Verschiedenheit, nicht der Einheitlichkeit gekennzeichnet. Die wesentliche Richtung der hier vorgeschlagenen Betrachtung ist markiert als eine Dynamisierung des Medienbegriffs durch Praktiken und Vorschläge der Kunst durch Medien. An die Stelle einer allegoretischen, textuellen, repräsentationalen und auf Gehalt ausgerichteten Kunst soll es neu – durchaus normativ beansprucht – um das Aktivierungspotential der Kunst gehen, das In-Szene-Setzen von Prozessen oder Ereignissen, die Modellierung eines prozessual operierenden Imaginären durch sich künstlerisch entwerfende Praktiken. Medium ist dieser Kunst kein Raum oder Gefäß von Speichern und Bewahren, sondern eine Bühne des Operierens und Handelns.

Kunst als *rite de passage* für die Wahrnehmung kunstexterner Wirksamkeiten im ästhetischen Prozeß – Aldo Walkers selbstverständliche Kunst des Zeigens

Von besonderer Bedeutung in Walkers Werk erscheint die dritte Phase der im Unterkapitel ‚Pläne, Grundierungen, Phasen, Gliederung und Schichtung im Werk Aldo Walkers‘ oben beschriebenen tentativen Reihung der Werkgruppen, die als Überwindung ‚kunstinterner Probleme‘ zugunsten von ‚kunstexterner Wirksamkeit‘ bezeichnet worden ist. Das läßt sich auch als Frage formulieren, wie man in der Kunst über die Kunst hinausdenken kann. Es geht Aldo Walker nicht um eine Strategie der Intervention ins Kunstsystem, sondern um eine radikalere Transzendierung des Paradoxons, daß bisher noch die stärksten Ausgriffe auf ein Externes, ein Außerhalb oder Anderes der Kunst immer wieder auf das System der Kunst bezogen, in es eingegliedert werden, damit sich dieses ‚etwas‘ überhaupt als Kunst situieren kann. Es scheint also eine solche Re-Patriierung unvermeidlich, sofern überhaupt der Anspruch aufrechterhalten oder geäußert wird, dieses ‚etwas‘ solle als Kunst gewertet werden. Der Anspruch auch an das imaginäre Museum der Kunstgeschichte macht es unvermeidlich, daß eine solche Markierung oder Auszeichnung nicht nur vorgenommen, sondern mit der Auflösung der ursprünglichen Transformationsabsicht limitativ und normativ verbunden wird. Es scheint wenig anderes übrig zu bleiben, als den Anspruch auf und die Auszeichnung von Kunst überhaupt wegzulassen, zu überwinden, darauf

²⁰⁸ Vgl. dazu André Vladimir Heiz, *Medium – eine Welt dazwischen*, Schriftenreihe des Museums für Gestaltung Zürich, Nr. 23, Zürich 1998; ders./Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Edition Museum für Gestaltung Zürich 1998.

zu verzichten, und zwar ultimativ und umfassend. Kunst bliebe dann ein Organon zur Entwicklung von etwas, ein Werkzeug zur Erzeugung, das einen reinen Mittelstatus hat, der aber keine weitere Inszenierung in einem besonderen Feld, keinen Code, keine Valenz der Sichtbarkeit, keine Präsenz der Inkorporation im Hinblick auf eine Theorie des Schönen oder eine philosophisch das System der Künste seit je grundierende Ästhetik in Anspruch nehmen dürfte.

Intuitiv kann man sich unter einer solchen radikalen Auffassung vorstellen, daß Kunst für den Künstler ein Medium der Entwicklung von Handlungsweisen ist, deren Objekte, Vergegenständlichungen und Resultate ihre Wirkung lebensweltlich entfalten können, ohne daß sie als Kunst gewertet oder bestimmt werden müssen – das schließt eine Aufmerksamkeit gegenüber dem *decorum*, der Machart, einem besonderen ästhetischen oder artistischen Aufwand, Sorgfalt, handwerklichem und formalem Geschick und dergleichen mehr in keiner Weise aus.²⁰⁹ Es wäre eine Kunst der Realisierungen, die keinen denotativen Realismus als geformten Gehalt im Kunstwerk beanspruchen müßte. Es handelte sich um eine Kunst, die sich nicht in der wiederholenden Demonstration der nominalistischen Gesten eines Duchamp erschöpfte. Die erkenntnistheoretische Reflexion einer gänzlich nicht nur auf Absenz, sondern Entzug und Überwindung der Kunst als Kunst setzenden Kunst wäre angemessen und ohne hermetischen Rest oder paradoxe epistemische Strategien beschreibbar als dieses ganz Spezifische, was zu spezifischen Resultaten führt, ohne ontologische Verführungen und Fallen, die aus der Substitution von Genesis und Geltung hervorgehen, die also immer an der schieren Behauptung hängen bleiben, etwas sei und bleibe in einem sonst nicht erreichbaren Wesenskern Kunst und damit eine Valenz eigener Art.

Kunst soll entgegen solchen Verfänglichkeiten des überlegenen Kunstsystems – auf der Ebene der theoretischen Deklarierungen und der Dominanz der Werke durch die Kunst²¹⁰, als Markierung und Charakterisierung, Festlegung in jedem Falle – also gerade nicht das sein, was die Kanonik der Moderne als Kunst festgeschrieben hat. Sie postulierte eine in der Ästhetik der Absenz kulminierende, prinzipiell als Spalt, Abgrund oder Differenz aufrechterhaltene Darstellung des Nichtdarstellbaren, eine vorgebliche Inkorporation der Erkenntnis des

²⁰⁹ Traditionelles Beispiel für Setzungen, die aus Kunst hervorgehen können, aber in keinem Fall ihr Existenzrecht darin erschöpfen, als Kunst gewürdigt zu werden, ist die Gattung des Denkmals; vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Konstruktionen des Erinnerns – Transitorische Turbulenzen I, (Kunstforum International, Bd. 127), Köln 1994; zu einem aktuellen Bezug der Künste auf das *decorum* vgl. Hans Ulrich Reck, Echtheit und Einheit, Kunst oder Dekor? Überlegungen zu einer unechten Alternative, in: Neue Zürcher Zeitung 23./24. Juni, S. 92 Zürich 2001.

²¹⁰ Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis/Toni Stooss (Hrsg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien/Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993.

Nichterkennbaren.²¹¹ Das gilt nahezu kanonisch noch in der maßstabsetzenden Generation der Künstler vor Aldo Walker. In dieser ist dieses Dogma bis in die extremsten Ansprüche hinein für jeden ersichtlich realisiert und demonstriert worden z.Bsp. bei Barnett Newman. Die Behauptung eines externen Inhalts, einer sich entziehenden Referenz, die zu beschreiben natürlich unmöglich und deshalb zur Beschwörung des Auratischen zu wiederholen auf Dauer nicht sehr reizvoll ist, wird im Zuge einer zunehmend strategisch, also nicht als offenes Projekt, sondern propädeutisch und pädagogisch vermittelten Kultur der Moderne Schritt für Schritt auf den Reiz des Selbstreferentiellen, die syntaktischen Verkoppelungsleistungen in einem umfassenden Gestaltungs konstruktivismus konzentriert – wobei unter Konstruktivismus nicht mehr das utopische Projekt eines revolutionären, also normativen und dogmatischen Umbaus der Gesellschaft verstanden wird, sondern eine formale Kennzeichnung und elementare Bestimmung: Die Herstellung eines Objektes als aus allen Perspektiven sichtbare und auch für sich selbst transparente Montage derjenigen Elemente, die es konstituieren und die also jederzeit im einzelnen und im Gefüge wahrgenommen werden können (eine ideale Introspektion bewirkend).

Leicht verständlich, weshalb das Heterogene, reduziert auf ein reines Stoffmerkmal und abgelöst von den Konzepten des Heterotopischen bei Georges Bataille und Michel Foucault, in einer späten Phase der Ordnungen und Rechtfertigungen, der perfektionierenden Sortierungen und Eingliederungen zu einem Stilmerkmal einer geradezu hypersensiblen Modernität uminterpretiert oder auch von Künstlern programmatisch in dieser Richtung beansprucht wird mit dem Ziel einer Besänftigung der Irritation im Angesicht eines nicht über einen Leisten zu verrechnenden Werkes.²¹² Daß Aldo Walker auf der Ebene der Syntax, der Zeichen, Materialien, Stoffe, Formate, Gattungen heterogene Möglichkeiten wie selbstverständlich, auch dem Heterogenen (und Heteromorphen) kein Programm unterlegend, nutzt, steht im Zeichen eines Gedankens, der als handgeschriebener Slogan in einem (bereits kurz erwähnten) Bild als dieses Bild selbst, listig und programmatisch, formuliert ist: *‘toute chose est éphémère’*, ein Werk von 1970 aus der Serie der *‘Visualisierten Denkprozesse’* (dort zeichnerisch konzipiert; realisiert als Installation: *‘toute chose est éphémère’*, 1970, Schlauch 4 m, Galerie Créadanne Neuchâtel). Man müsse, so die früh entschiedene Einsicht des Künstlers, auf jede Einheit eines Werks, als Stil, Konzeption oder Zeichensystem verzichten. Das ist kein Tribut an Postmodernität, sondern ein Eindringen in die Reibungen und Paradoxien, Dissonanzen und Paroxysmen der Moderne, also wiederum kein Ausdruck von *‘Stil’*, als welcher der Tribut an Postmodernität erkennbar wäre, sondern Darbietung eines Gestus, eines Denk-

²¹¹ Vgl. dazu Wolfgang Ernst, *Absenz*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000; außerdem: Ulrike Lehmann/Peter Weibel (Hrsg.), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin 1994.

²¹² Man vergleiche die entsprechenden Debatten um Pablo Picasso oder Louise Bourgeois.

prozesses, der sich nicht auf der Ebene der geformten Auflösungen, also am Ende oder in Betracht von Lösungen und Resultaten, sondern als Prozessierung der Widersprüche und Reibungen, des Unfertigen und Unstimmigen bewegt, also mitten im Leben und inmitten der Lebendigkeit. Es geht ohnehin nicht um Stil, geformte, geronnene Gestalt, sondern um Sprach- und Denkfiguren im genuinen Medium des Bildes. Kunst kann sich nicht als ihre eigene Syntax begründen.

Exakt solches glaubt, exklusiv und vehement, die internationalisierte Einrichtung der gestalterischen Vorkurse, einer seit langem dogmatisch festgeschriebenen propädeutischen Hinführung zur Kunstausbildung. Der ‚Vorkurs‘ wurde am *Bauhaus* erfunden und ist seither nicht nur ein Glaubenssatz wahrer Sensibilisierung für die universalen Formen der modernen Kultur, sondern ein Ritual der angeblich gelingenden Entleerung einer mit historisch falschem Material gefüllten, in ihrer Kreativität verstellten Persönlichkeit. Die gesamte künstlerische und gestalterische Grundausbildung in den neuen Laboratorien des 20. Jahrhunderts beruhte auf diesem Mysterium der Syntax, die allerdings geradezu alchemistisch ausfabuliert worden ist in ihrem Status und Wirkungspotential. Demgemäß forme die Syntax nicht nur ein Zeichenrepertoire und eine technische Fähigkeit der Kombination und Permutation von Zeichen aus, sondern auch eine sich in den erzwungenen Entleerungen vom Gehalt vollkommen neu erfahrende, restlos öffnende, in unvergleichlicher Weise formempfindende Seele. Man lerne die Elemente einer neuen Grammatik und gewinne daraus eine gesamte, umfassende kulturelle Strategie. Dann nämlich, so das konzeptuelle Versprechen, gewinne man aus dem neuen bildnerischen Universum auch die Kraft der zivilisatorischen Erneuerung und Bereinigung. Das Eigenleben der Bilder bewahrheitet und bewährt deren funktionale Autonomie gerade in einem synthetischen Ausdruck für eine neue Zeit. Für ein Studium der epistemischen Inkorporation solcher operativer Hoffnungen und Ansprüche, in die neuen Menschen neue Gefühle einpflanzen zu können, ziehe man am besten immer noch die entsprechenden pointierten, umfänglichen und zahlreichen Schriften von Siegfried Giedion heran, der dieses auf dem höchsten Niveau leistet, wobei er in einer anspruchsvollen Durchführung gegenüber den leitenden Intentionen glücklicherweise immer vollkommen naiv bleibt. Gerade solche Ausblendung der Grundlagen des Symbolischen aus einem partikularen Interesse heraus verhilft einer kulturellen Programmatik und einem Zivilisierungspostulat zu einer selbstverständlichen Kraft. Sie existiert innerhalb dieses Rahmens als dieser Rahmen, ist also nach innen unendlich und ohne Grenze. Jede Relativierung des Gesamten wäre eine Attacke auf die Substanz und wird entsprechend als ein bössartiger Angriff von außen oder eine im Inneren schwelende Fäulnis bössartiger, volksfeindlicher Zersetzung verstanden.²¹³

²¹³ Vgl. Zur unbewußten Symbolik als Fundament vitaler Lebensform: Dan Sperber, *Über Symbolik*, Frankfurt 1975; zur mythisierenden Funktion des Vorkurses am Bauhaus: A. C. von Tave, Johannes Itten. *Künstler und Lehrer*, Bern 1984; R. Bothe u.a. (Hrsg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Kat. Weimar 1994; zu Giedion, als Auswahl aus seinem

Da man – aus der dazu konträren Sicht Aldo Walkers – Kunst nicht als ihre eigene Syntax begründen kann, geht es für ihn auch nicht darum, daß die Fabrikationsinstrumente und die Wertigkeit des Materials in solch explikativer Weise für die Erfordernisse einer Transparenz seitens des Werks wie seitens der Betrachter inszeniert werden. Jede Idee kann in unterschiedlicher Weise materialisiert werden. Die Behauptung einer ausschließlichen Deutlichkeit des einen, bevorzugten Materials und der exklusiven Formgebung erscheint demnach als Verunklärung dieses ideellen Kerns der Kunst, ist Fetischisierung ihres Prozesses, der im Werk stillgelegt und im Objekt dissimuliert wird. Das Singuläre am Kunstwerk ist seine spezifische, raumzeitliche Lokalität, sein Vorkommen in der Welt. Propositional aber ist es durchaus konnektiv bestimmt. Es wirkt verbindend, ist eingegliedert in eine Kette der Vergleichen, stellt eine Inkorporation einer variablen Modalität dar und ist mitnichten als Einzigartigkeit eines Unikates singular wirksam. Man kann mit guten Gründen vermuten, daß Walter Benjamins mittlerweile bis zum Überdruß nachgebetete Konzeption der wahren und wirklichen, naturgeschichtlich wie kunstspezifisch wirkenden Aura nichts anderes ist als ein unbemerktes Epiphänomen solcher die Valenz der Kunst mißachtender Fetischisierung.²¹⁴ Diese verdinglicht – in der paradoxalen Behauptung gipfelnd, daß die Verdinglichung gerade das Lebendige ausdrücke – eine atmosphärisch allgemeine Qualität im einzelnen, vereinzelt, mystifizierten Objekt, im beseelten Kunst Ding, dieser mit spezifischer Kraft begabten Monade, einem angeblich einzigartigen Kraftwerk des Originären.

Das Kunstwerk im Sinne einer Praktik zur Inszenierung des Lebendigen besteht in einer Fülle von Möglichkeiten. Es determiniert gerade nicht die Aussage, die als einzelnes Objekt nicht selten reduktiv vorliegt. Eine Aussage ist als sie selber in dieser oder in zahlreichen anderen Weisen darstellbar, bestimmt durch Möglichkeiten. Daß ihr Werk die Realisierung einer Möglichkeit ist, kann logisch nicht besagen, daß andere Realisierungen nicht gleichwertig oder nicht gleichermaßen möglich (gewesen) wären. Aldo Walkers Kunst konzentriert sich nicht auf das Spiel der Syntax, sondern die Wirkung. Daß es dazu einer Bearbeitung der Syntax bedarf, ist trivial und selbstverständlich. Daß die Syntax hierbei reine Sphäre von Mitteln ist und nicht Selbstzweck, ist dagegen nicht trivial, sondern charakteristisch und transzendiert die üblichen konzeptuellen Tautologien medialer Vergleichung – Wort, Bild, Objekt als äquivalente Repräsentationen eines identischen, medial diversen Sachverhalts – in Richtung des vielschich-

gewichtigen Werk: Siegfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976; ders., Mechanization Takes Command, 1949 (deutsch: Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1987); ders., Architektur und Gemeinschaft, Hamburg 1956; ders., Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst, Köln 1964; ders./Jose Luis Sert/Walter Gropius/Le Corbusier, CIAM und CIAM-Nachfolge, (Bauen und Wohnen) Zürich 1961.

²¹⁴ Vgl. hierzu die Kritik von Birgit Recki, Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988.

tigen Prozesses einer ästhetischen Erörterung der Wirkungsansprüche von Kunst. Sie bezieht sich also auf ihren offenen Prozeß, nicht ihr fertiges Werk. Die Wirkungen nun – verwirklichte Ansprüche auf Wirksamkeit bezeugend – sind nicht dadurch ausgezeichnet, daß sie als Ansprüche *von* Kunst formuliert werden, sondern daß sie Ansprüche *der* Kunst im *Hinblick auf ihr Wirkungsbjekt* zu sein vermögen, lebensweltliche Kommunikation befördern, Komik, Witz, Widersprüchlichkeit ermöglichen, eben: Gestus sind.

Primäres, vorgeordnetes, zuweilen ausschließliches Kriterium und Existenzrecht für die Kunst aus der Sicht von Aldo Walker ist die lebensweltliche Wirkungsmächtigkeit der Kunst in ihrer besonderen, nur durch sie ermöglichten Gestalt als gestische (indizierende, flexibel variierende) Kunst. Nur hier, im Alltäglichen, haben Tautologien ihren Ort, bewähren sie sich, nicht als Medium eines Erkennens, was analytisch unmöglich ist, wohl aber als Mittel der Entlastung von Erkenntnisinnovationszwängen, als Weisen einer automatischen Stabilisierung der Habitualität, Erkennen durch kompensierende Gewöhnung. „Tautologien bestimmen in hohem Masse unseren Alltag. Wir tun und sagen kontinuierlich Dinge indem wir diese in ihrer Eigenschaft bestärken, in der Meinung jedoch, wir hätten etwas Neues über diese Dinge ausgesagt, mittels diesen Dingen erlebt, bis wir bemerken, dass wir über eben diese Dinge nie hinausgekommen sind, dass sie uns an der Nase herumgeführt haben.“²¹⁵ Kunst ist nicht Akteur gegenüber einer ihr dann logischerweise entgegengesetzten Wirklichkeit, sondern Teil der Wirklichkeit, auf die sie sich in ihrer spezifischen Weise bezieht. Kunst ist nicht ein Anderes des Lebens, kein Jenseits, auch kein privilegiertes Feld für das Agieren der Obsessionen. All dies ist mit ihr zusammen einfach Teil des Lebens – da Leben nicht unspezifisch sich entfaltet, bedeutet das keine Aufhebung der Differenzen, sondern nur eine entschiedene Grundierung eines gemeinsamen Bezugs all dessen, was als es selbst auf seine Weise different ist. Das gilt für Kunst nicht in einzigartiger, wohl aber entschieden eigener Weise. Weil eben nur sie die besondere Weise der Unterscheidung ist, die sie einzigartig ins Spiel bringt, eine Weise der Differenzierung, die so nichts anderes zu leisten vermag. Die Weisen der Differenzierungen und der Unterschiedenheiten sind gerade, was diese Elementarität der Zugehörigkeit zum Leben ausmacht. Entscheidend ist hier nur das ontologische, zugleich skeptische Argument im Verweis auf den Reichtum der einen Wirklichkeit, die keiner polaren Entitäten, radikalisierten Antagonismen bedarf, die so leicht in der Isoliertheit der existentiell empfundenen Kunstwirklichkeit zum Zwecke der Behauptung einer idealen Andersheit postuliert werden – eben als die Sphäre der Kunst als eines angeblich ganz Anderen. Daß Kunst anders als das Andere ist, erscheint dann nicht als trivial, wenn anthropologisch argumentiert und darauf hingewiesen wird, daß Kunst immer eine Alterität zu den Zwecken der Arbeit, des Produzierens und

²¹⁵ Aldo Walker, zit. n. Jean-Christophe Ammann zu ‚Logotyp III/1975‘, beruhend auf Gesprächen mit Aldo Walker, in: Katalog Kunstmuseum Luzern 1977, o.S.

Herstellens darstellt, was allerdings durch die faktische Verlagerung der Kunst als Gebrauchsform von Symbolen auf die Objektivierung in Kunstwerken nicht selten drastisch mißachtet wird. Kunst als Spiel, Experiment indizierte nicht eine andere wählbare Haltung, sondern entwürfe eine ganz andere zwingende Logik, einen ganz anderen Modus des Daseins in der Welt. Vieles spricht für die These vom grundlegend von der Sphäre der Arbeit und ihrer Zwecke befreiten, diversen Spiel der Kunst, wie sie Georges Bataille in seinem Buch über Lascaux besonders eindringlich beschrieben hat.²¹⁶

²¹⁶ Vgl. Georges Bataille, *Die vorgeschichtliche Malerei – Lascaux oder die Geburt der Kunst*, Genf 1955; außerdem die Betrachtung von Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst*, Köln 1964; sowie: André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, Freiburg 1971.

**Die Emphase des Rezipienten, die Inszenierung der
Bilder und die spezifische Wirklichkeit der Kunst**

Die Rhetorik der Überwältigung und das Spiel der Paradoxien in der Wirkung der Kunst

Natürlich spielt das Gelingen auch in der Kunst eine Rolle – und wegen der Kunst wiederum eine besondere. Es gibt Kunst, die gelingt und Kunst, die nicht gelingt, auch eine Kunst, deren Nichtgelingen nicht gelingt. Werte und Urteile zu bemessen und zuzuteilen, ist hier niemals eine rein theoretische Leistung. Sie fällt nicht in die Wissenschaft vom Bild, sondern gänzlich in die Ästhetik der Neigung, d.h. sie bewegt sich innerhalb der spontan²¹⁷ sich bildenden, nach variablen und prozessualen Aspekten selektionierenden Sphäre von Kennern. Das Gelingen ist aber nicht Ausdruck einer Beurteilung durch Vergleichung der Form, Komposition, des Gehalts, sondern nur erlebbar im Modus einer überwältigenden Erfahrung. Umgekehrt: Man kann von gelingender Kunst wohl immer dann sprechen, wenn durch als Kunst erzeugte Artefakte eine solche überwältigende Wirkung, Erregung, Emphase erreicht wird. Gegenüber einem solchen Anspruch wird schnell deutlich, daß über weite Strecken die seit der französischen Revolution ausgeformte und bevorzugte Aufgabe der Vermittlung, einer belehrenden Funktion der Kunst, die vitalen und ungezähmten Energien der Kunst nachhaltig zu domestizieren versucht hat. Kunst hat in dieser Tradition nur gegolten als artikulierte Vereinnahmung für Ästhetik als normativer Theorie des Schönen *am Beispiel* der Kunst. Das Gelingen der Kunst bietet sich dieser Weise als mögliche neue Erfahrung oder Denkform in Gestalt eines Überwältigtwerdens dar. Kunst gelingt, indem sie überwältigt. Sie überwältigt, ohne daß sie die Wahrnehmungsweisen der Rezipienten lähmt, übertölpelt oder schwächt – im Gegenteil. Aus der intensiven Fülle der Momente glücklich erlebten Überwältigtseins eröffnen sich in vielfältiger Weise aktivierende Energien und Wege zur Erforschung der möglichen Konsequenzen und Bedeutungen aus dem Eintreten und Wirkenden. Das Überwältigende ist immer ein singular Bedeutsames, nichts allgemein Signifikantes. Es lebt ganz in einer individuellen Empfindung zu einem einzelnen Zeitpunkt. Unterschiedliche Menschen reagieren unterschiedlich darauf. Ein und dasselbe Kunstwerk kann mich zu verschiedenen Zeiten meines Lebens überwältigen oder indifferent lassen, gar langweilen oder ärgern.

Das Kunstwerk wirkt wesentlich rhetorisch und im Hinblick auf Konnotationen, die bisher nicht verallgemeinert und in einer theoretisch stichhaltigen Erklärung formuliert werden konnten. Dennoch ist unumstößlich klar: Eine bewegende Darstellung entfaltet ihre Darstellungskraft nicht kraft des Dargestellten, sondern primär bis nahezu ausschließlich durch das *Wie* der Darstellung, der Darbietung, Inszenierung oder Anmutung. Also ist auch die ontologische und denotative Wirkung der Kunst faktisch eine Frage der (Mechanik der) Affekte und Emotionen. Die Affekte des Individuums vermischen sich – trennen oder

²¹⁷ Und doch seriell: Struktur mit geschlossener Bedeutung.

verbinden sich – mit den affektiven, emotiven Qualitäten des Kunstwerks. Oft ergibt sich ein Sinn (oder mehrere unterschiedliche Kondensierungen des Hangs zu ihm), wenn Affekte in einen Diskurs überführt werden. Anders gesagt: Etwas gibt sich einen Sinn durch Verwandlung der Affekte in Diskurs. Das wird dann nicht selten dem Kunstwerk als Bedeutung untergeschoben. Die bezüglich der Begriffe ohnehin spekulative und unbegründbar metaphysische (modernistische) Position einer Darstellung des Unsichtbaren ist eine der Blüten, die das uneingestandene Sich-Bahn-Brechen oder -Ergießen der Affekte am Abhang von ‚Sinn‘ ausbildet. Das paßt natürlich in das klischierte Bild der Moderne als einer apodiktischen Figur der Empirie-Kontrolle, der Formalisierung und Bereinigung der unreinen Mischungen und Gemengelagen.

Der Mediatisierungsprozeß kann von beiden Polen, den Affekten des Rezipienten oder vermeintlichen konnotativen Qualitäten des Kunstwerks, ausgehen, er umgreift jederzeit deren gesamte Potentiale. Und er spielt sich dynamisch ab, in wechselseitiger Aktivierung und Beeinflussung. Wenn die Affektlage des Betrachters mit der Affektdynamik des Kunstwerks sich in einer gemeinsamen Richtung verbindet oder mit dieser kohärent ist, dann tritt das singuläre Erlebnis der Überwältigung nahezu sicher ein. Daß die Erlebnisqualität solcher Erfahrungen nie eindeutig beschrieben werden kann, versteht sich von alleine, hat aber nicht, wie so oft behauptet, mit der Numinosität einer phänomenal *per se* unfasslichen und transzendenten Kunst zu tun, sondern mit der Eigengesetzlichkeit der gebündelten Affektwirkungen im Zustand des Überwältigtseins, das ja, analog zu den Erlebnissen der Visionärinnen und Visionäre, niemals zu den Worten paßt, in denen später die Erfahrung als eine beschrieben wird, die übertragen werden kann. Beschreibbar ist sie evidenterweise jedoch nur, wenn sie ihre Singularität verliert und als etwas verallgemeinerbares behandelt werden kann. Sobald man die Sprache benutzt zur Übertragung solcher Erfahrungen, kommt man nicht mehr zur evidenten Synergie der überwältigenden Wirkung zurück. Man bewegt sich dann in Paradoxien, die man sukzessive entfaltet und in ihren einzelnen Momenten benennt, die aber nicht mehr synoptisch ergriffen, in einem einzigen Akt und Handlungsschritt verfügbar gemacht werden können. Die Eindeutigkeit der Wirkung spielt sich nicht auf der Ebene der Explikation ab, sondern innerhalb der Wirkung, als etwas so Evidentes, daß keine Widersprüchlichkeiten oder Paradoxien stören, ja nicht einmal wahrgenommen werden. Die singuläre (oder: singularistische) Intensität des überwältigenden Momentes legt sich in der Ordnung der Sprache in einem tableau-artigen Raum sukzessiver Bezüge auseinander. Was sich zur verbundenen Wirkung auch des Heterogenen zusammengefunden hat, wird nun bezüglich der Verschiedenheit seiner einzelnen Komponenten auffällig und bemerkbar. Deshalb kann nur mit den Mitteln einer inszenierten Paradoxie dieses Heterogene auf der Ebene der Sprache so umschrieben werden, daß es noch auf die Gesamtheit des Realen verweist. Von Seiten der Einbildungskräfte sowie der imaginalen Wirkungen der Kunst her präsentiert sich das als eine Totalität, die zusammengezogen erscheint in einem ein-

zigen Augenblick oder aufgehend in einer mit dieser korrespondierenden, jede Linearität außer Kraft setzenden Zeitlosigkeit. Die Rhetorik der Überwältigung als Wirkung der Kunst entfaltet sich in der Immanenz der Erfahrungen. Dispositional auseinandergelegt indizieren diese Beschreibungen einzelne Aspekte der Erfahrung, die sie als gesamte nicht mehr zu inkorporieren vermögen. Das entspricht auf seine Weise natürlich nur der bekannten und schon erwähnten Tatsache, daß im Diskurs der Künste kein singuläres Werk die Totalität der Kunst zu verkörpern vermag oder für deren Möglichkeiten insgesamt stehen könnte. Da es realisierte Möglichkeit ist, bleibt es vereinzelt und kann nicht rahmengebend für das Ganze sein.

Ein einzelnes Kunstwerk steht zu einer Abstraktion ‚Kunst‘ zugleich in einem konkreten wie einem abstrakten Verhältnis. Da es verschiedene Hinsichten auf die Kunst gibt, paßt sich das einzelne Kunstwerk zwar einem Ganzen ein, aber nicht, ohne Widerstand zu entwickeln, zuweilen gar drastische Abneigung oder Abstoßung zu provozieren. Die Rezeption bewegt sich dann durchgängig in den Aspekten und den immer schon durch getroffene Hinsichten in Anspruch genommenen Aspektualisierungen. Auch der für Aldo Walkers Denken und Kunst bedeutsame Gilles Deleuze bezieht sich nie auf einen Korpus des Ganzen, sondern die jeweiligen Bedingungen der Aspekte und Aspektualisierungen. Eben darin besteht die philosophische Würde der reflektierenden Einbildungskraft. Deleuze ist ein brillanter Aspektdenker, der nie ein insgesamt organisiertes philosophisches Wissen zum Gegenstand nehmen zu können beansprucht. Er bekennt sich zur anleitenden Kraft seiner situativen Interessen. Anders gesagt: Zur initialen, dann auch zunehmend organisierenden Kraft der Intuition. Zu relevanten Fragestellungen kommt man nicht durch Deduktionen, sondern indem man sich auf etwas Bestimmtes einläßt. Und zwar bedingungslos. Sein Denken nimmt eine Charakteristik von Problemstellungen sich vor, schreibt also im Vorhof der trügerischen Problemlösungen und der Phantasma einer universalen Ordnung. Der wesentliche Impuls der Problemerkörterung durch Aldo Walker erweist sich demnach als nachbarschaftlich zu Deleuze und findet in dieser prominenten Figur eine physiognomische Verwandtschaft: Deleuze, der immer wieder bei genuinen Problemstellungen ansetzt, die er in ihrer eigenen Logik und Besonderheit wahrzunehmen bestrebt ist, ohne sogleich sein Wissen darauf zu projizieren. Im Gegenteil, Deleuze, der versessen darauf ist, all das zu vergessen, was ein Problem von außen sofort erledigte und der schreibt, um jedes Mal aus dem Vergessen der Vorprägungen eine eigene Logik des untersuchten Gegenstandes aus dessen Perzeption zu entwickeln. Walker, der größten Aufwand verwendet, um die den fokalen Bildideen innewohnende Klarheit aus deren angelegter Logik herauszuarbeiten, sie vom Potentiellen ins Existierende als dem Existieren des Kontingenten, nicht des Notwendigen zu transferieren. Parallele Problementwicklungen zwischen Philosophie und Kunst, fortgesetzte Suche nach den kommunikativen Potentialen, welche durch die Tradition des *locus communis*, die Rhetorik der Gemeinplätze (und übrigens auch der Mnemotechnik) dar-

gestellt werden können als das, worauf Kunst als Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit beruht, nämlich der willkürlichen Abweichung von und Verletzung dieser Vorprägungen. Philosophie als jeweiliger Neubeginn. Konstruktion der Probleme aus diesen selbst, nicht aus Bildung und Wissen.

Neue Aspekte kommen dadurch zustande, daß man sich auf Neuland begibt. Kriterien dafür rühren immer von außen her. Genau das markiert das Zentrum der Kunstbemühungen von Aldo Walker. Es mag angezeigt sein, hierzu nochmals die wichtigste und konstant bleibende Maxime seiner Kunst in Erinnerung zu rufen: Kunst gilt ihm grundsätzlich und grundlegend, also notwendig, wenn auch nicht hinreichend, als Medium erkenntnistheoretischer Reflexion von Bildern und Bildlichkeit, ihrer Vorstellung und Vermittlung, Herstellung und Wirkung. Demnach als eine durch nichts anderes zu ersetzende Weise der Situierung ihrer Wirkungen auf Lebensformen innerhalb der durch sie initiierten Weisen und Methoden.

Vier Maximen Aldo Walkers zur Exponierung des Kerns für eine Übersicht

Vier philosophische Maximen haben sich in Aldo Walkers Denken der Kunst bewährt, über lange Zeiten festgesetzt, einen umgreifenden und ausreichenden Denkbereich ausgeformt und zugleich zu einem Kern des Nicht-mehr-Aufgebbaren und Nicht-mehr-Veräußerbaren verdichtet. Sie seien einer weiterführenden Schilderung seiner Auffassungen konzentrierend vorangestellt. Die philosophische Grundüberzeugung, in der sich die Kunst Walkers bewegt, erscheint vierfacht gegliedert und aufgebaut:

i.

Identität ist eine, wenn nicht die fundamentale ontische Bedingung des Menschseins. Dabei geht es nicht um Identität im Sinne der idealistischen Philosophie als Reflexionsfigur des Absoluten. Auch nicht um die übergreifende Identität innerhalb eines unveränderlichen Rahmens, einer am Gipfel der in synthetisch zusammenlaufenden Verästelungen der Erlebnisse zunächst noch vereinzelt und zerrissenen, später in einem tiefen Brennpunkt mit sich trotz aller Divergenzen und Unfaßlichkeiten doch identischen Seele wie im bildungsbürgerlichen Roman (seit ‚Anton Reiser‘ von Karl Philipp Moritz gegen Ende des 18. Jahrhunderts) und später in der Psychologie. Es geht bei Aldo Walker um ausreichende Verbindung, die Anerkennung, daß Leben immer schon in Relationierungen stattfindet und nicht in monadischer Setzung, die sich einer Umwelt erst noch zu versichern hat. Subjekt ist das Bewußtsein, eine Relation zu sein, in Mediatisierungsvorgängen zu leben, nur in Beziehungen lebendig und real zu sein. Indivi-

duum ist ein Phantasma suggestiver und ersehnter, jederzeit schnell als unmöglich sich erweisender Relationslosigkeit. Alles ist schon relationiert, wenn ein Individuum auftritt. Solche Identität meint also immer auch rhetorische, kulturelle Evidenz, lebenspraktische Verwurzelung, Zugehörigkeit, Teilhabe an einer undiskutierbar erklärungsächtigen Sprache, Inkorporiertsein in einem das Kollektiv mehrdimensional, in Schichtungen und Reibungen umgreifenden gesellschaftlichen Imaginären. Meint eben: Über ein Weltbild verfügen zu können, das sophistische Subversion noch im normalen Rahmen erträgt und verkraftet. Und dessen Lebendigkeit, Vitalität und Kraft im gänzlich Undiskutablen seiner Existenz wurzelt – als ein hochtrainierter *common sense*, dessen angestrengteste Reflexionsleistung immer noch innerhalb der lebensorientierend gewöhnlichen Sprachen dargestellt werden kann. Solche fundamentale Identität ist eine anthropologische Bedingung. Auch wenn diese Identität nur punktuell, variabel und flexibel ist und die Qualität der Erfahrungen heterogen, so gibt es doch hinter den transversalen Momenten, verbunden oder unverbunden, einen gemeinsamen Bezug, eben eine Identität als eine Form, die der punktuellen Verschiedenheit nicht unterliegt. Woran denn sollte sich das Nicht-Identische als solches ausweisen, wenn nicht in Bezug auf ein Gemeinsames, das dann eben als eine Identität angesprochen werden darf?

ii.

Die Rolle des Individuums, sein Handlungsspielraum, seine Möglichkeiten, seine gesamte Existenz nach innen wie nach außen entfalten sich kraft der Gesellschaft. Das postuliert keine in die Existenzgründe eingebaute allgemeine Vernunft – keine Jürgen Habermassche oder Karl-Otto Apelsche Transzendentalität (neu formuliert als ‚Universalpragmatik‘) rationaler Normbegründungen²¹⁸ –, sondern gilt offenkundig ganz einfach und umfassend dort, wo Individuen innerhalb der Prozesse der Mediatisierung betrachtet werden. Man kann zwar gewiß mit besten Gründen darlegen, es komme nur auf das Individuum an und sein Erkenntnisvermögen sei, wiewohl einer allgemeinen neuronalen Stoff-Architektur zugehörend, doch singular einzigartig und monadisch. Jedenfalls bildet sich das Verbindende nicht kraft der Existenz der Individuen, sondern kraft der Dispositive, die Formen der Verbindung, damit Vorgaben für die Realisierung von Möglichkeiten herstellen. Gesellschaft ist nicht eine höhere Instanz von Vernunft oder Existenz, sondern nur eine Bezeichnung für den Modus der Mediatisierung von Individuen. Gesellschaft besteht, wie Norbert Elias in einem

²¹⁸ Vgl. dazu Karl-Otto Apel, *Die Erklären-Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht*, Frankfurt 1979; ders., *Diskurs und Verantwortung*, Frankfurt 1988; ders., (Hrsg.), *Sprachpragmatik und Philosophie*, Frankfurt 1976; Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt 1988; ders., *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1984.

Buch gleichen Titels betonte, nur als ‚Gesellschaft der Individuen‘, aber das Gesellschaftliche kann banalerweise kein Individuum aus sich hervorbringen. Gesellschaft ist grundsätzlich und grundlegend gemeint als Sprachgemeinschaft, in und als Sprache gebildetes, tragendes, jederzeit als vorliegendes vorstellbares Weltkonstrukt. Das Individuum – betrachtet in der Behauptung seiner Selbstsetzung – ist eine Welt, die abgespalten ist von der Gesellschaft. Aber diese Abspaltung selbst kann nur kraft der Gesellschaft geschehen. Das Individuum als angeblich unteilbares ist immer auch ein ‚Divisum‘, ein von der Gesellschaft Getrenntes²¹⁹. Das Individuum ist also Bedingung der Möglichkeit der Gesellschaft, Gesellschaft eine Modalität der semantischen Ausbildung selbst der Innenbezüge des Individuellen. Denn Individuen gibt es nur im Plural. Wo eines eine für sich geschlossene Welt sein will, dort gibt es automatisch, logisch unvermeidlich, empirisch unübersehbar andere, in sich geschlossene Welten. Wäre das nicht der Fall, dann würde das Abgespaltene in einem solipsistischen und autistischen Kreisen implodieren und ganz einfach verschwinden – vielleicht nicht für sich, aber an sich für andere. Wenn Menschen wirklich abgespalten in ihrer Welt verschwinden, dann gibt es keine nach außen dringende oder vermittelnde Setzung mehr.

Die Setzungen des Individuums stellen bereits einen Reflex und ein Moment seiner Vermitteltheit mit den allgemeinen Medialisierungsformen des Individuellen für den gesellschaftlichen Nexus unter und mit anderen dar. Das ist, obwohl es zunächst so klingen mag, nicht paradox, sondern belegt die subtilen Übergänge zwischen diesen nicht selbständig wirksamen Kategorien. Die einzige Möglichkeit, wie medizinische oder psychiatrische Vergesellschaftungsoperatoren auf diese Abspaltung reagieren, ist, dieses Abgespaltene als ein existierendes Individuum zu identifizieren, seine intrinsische Realität zu löschen und seine Existenz im Sinne einer *black box* aufzufassen, die mit beliebig eingesetzten Stimulationen und Stimulantien zum Zwecke der Ermittlung von Reiz-Reaktions-Qualitäten getestet wird. Bleiben Reaktionen aus, dann entspricht die Diagnose im Bereich der individuellen Pathologie dem somatischen Tatbestand eines klinischen Todes – mit schrecklichen Irrtumsmöglichkeiten, deren Imagination, lebendiges Begrabenwerden und ähnliches, seit dem 19. Jahrhundert in literarischen Obsessionen überaus eindringlich dargestellt worden ist. Die Symmetrie von medizinischer Pathologie und Vision bringt auch hier wieder eine äußerst metaphernreiche Semantik hervor, in der gerade die Vermitteltheit oder der ‚Käl-tetod‘ des Individuellen aus der Sicht der Gesellschaft die Aufgabe oder Sackgasse bezeichnet. Dazu gibt es regelmäßig an Epochenschwellen historische Verdichtungen in singulären Konstellationen, eigentliche aufmerksamkeitsintensive Neuerungsfiguren. Ich spreche nur kurz zwei Beispiele dafür an, die ich bewußt anderen Gebieten als der Kunst entnehme, um einen funktionalen Mechanismus

²¹⁹ Vgl. zu diesem Zusammenhang verschiedene eindringliche Passagen in: Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bde, München 1980.

zu verdeutlichen, der generell die wechselseitige Semantisierung von Medien und Gesellschaft gegenüber Technisierungsschüben illustriert, wobei eine an einem realen oder virtuellen Körper diagnostizierte Pathologie ein semantisches Epiphänomen dieses Erneuerungsdrucks ist und von allgemeiner symbolischer Deutlichkeit und Belegkraft. Wie im Falle der Anorexie, die mittelalterlich als Askesefähigkeit und bewundernswerte selbstdisziplinarische Technik ausgezeichneter (meist weiblicher) Heiliger erscheint, um dann im 19. Jahrhundert als pathologisch diagnostiziert und entsprechend denunziert zu werden. Dieser Substitution des Religiösen durch das Medizinische entspricht eine wenige Jahrzehnte jüngere des Techno-Utopischen durch das Psycho-Pathologische: Um 1900 erscheinen nämlich die Medienutopien auch als phobische Dystopien. Die allgemeine Verschaltung und Verdrahtung der Welt, die als Medienutopie globaler Kommunikation von zahlreichen Kreisen propagiert wird, wird zeitgleich als Paranoia und Verfolgungswahn erlitten von zahlreichen Insassen mitteleuropäischer psychiatrischer Kliniken, die von Stimmenhören, Fernsteuerung, Eindringung fremder Befehlszentralen ins Gehirn und dergleichen mehr reden. Übrigens beide Seiten unter der Bezeichnung ‚Telefunken‘.²²⁰

Es liegt nahe und ist leicht verständlich, daß Kunst eine weitere, genuine Abspaltung des Individuellen von der Gesellschaft bedeutet – zumindest, wenn die lebendige Tätigkeit und Problemstellung des Künstlers betrachtet wird, die sich einzig, wie alles, was ein Individuum sich selber als eine Aufgabe stellt, aus singulärer Sittlichkeit, radikaler Abspaltung und Besonderung, Isolierung und partial besonderer Perspektive heraus entwickeln können. Was dann durch das Allgemeine rezeptiv als Ereignis und Inszenierung von Bedeutung wahrgenommen wird, hat eine die Elemente zu einer Mediatisierungsmöglichkeit ordnende Form immer und einzig im Individuellen. Man sieht, wie wir uns auf diesem Wege einem vertieften Verständnis und vielleicht auch einer Lösung des Problems der paradoxen singulären Sittlichkeit im Kunstprozeß nähern. Es ist – als scheinhaft paradox nur zu Beginn empfunden – gerade die radikal abgespaltene Individualität im Prozeß der Kunst maßgeblich, die, von einem selbstgewählten Nukleus ausgehend, auf alle Möglichkeiten der Mediatisierung ausgerichtet ist, welche eine autistische Implosion der Kunst verhindern. Doch auch hier, wir wissen es mittlerweile nur zu gut, gibt es eine Phänomenologie und typische Exemplarik, in der der Kunstcharakter an der Grenze des Implodierens und Verschwindens in einer vollkommen hermetischen, privaten Welt noch als eine Mediatisierungsmöglichkeit, eine relationierende Formvermittlung nach außen behauptet wird: Die künstlerischen Leistungen von sogenannten Geisteskranken, die gesamte Programmatik der *art brut*, für welche die von Leo Navratil u.a. vehement betriebene Verwandlung der psychiatrischen Klinik Gugging in ein artistisches

²²⁰ Vgl. dazu die mikroskopische Übersicht bei Martin Stingelin, *Ne coupez pas! – Die Paranoia der Macher und Benützer*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, Basel/Frankfurt 1988, S. 224ff.

Hochleistungszentrum für Kunstrhetorik ein beredtes Beispiel darstellt²²¹. Künstlerische Leistungen sind von kreativen Handlungen im Hinblick auf die Werte des Kunstsystems, der Kunstinstitutionen zu unterscheiden und nicht *per se* als selbsttherapeutische ästhetische Transformationen der individuellen Besonderung im Medium einer kreativen Beruhigung und ornamentalen Vermittlung nach außen legitimiert.²²² Auch eine Kunst wie *art brut* wirkt wie jede gänzlich nach außen und man wird wohl das Kriterium dieses Nach-Außen-Tragens für eine Pflicht der Kunst und ihr allgemeines Kennzeichen halten dürfen. Wie interessant Kunstansprüche auch immer sein mögen, die nur sich viel und sonst niemanden etwas sagen – sie sind keine der gesellschaftlichen Wirkung und Anerkennung fähige künstlerische Leistungen.

iii.

Mit Blick auf den Abschied von der einen universalen epistemologischen Methode und einer übergreifenden Vernunft, im Hinblick auf das seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Paul Feyerabend lancierte, allerdings gründlich mißverstandene postmoderne Leitmotiv des ‚anything goes‘ ist zu bemerken: *Die Verantwortlichkeit für beliebige Setzungen ergibt sich aus/bemißt sich an den Kontexten, die wirklich machen, was möglich ist und nicht an abstrakt oder spekulativ entworfenen ‚virtuellen Realitäten‘*. Fragestellungen mögen beliebig universal sein oder als solche gedeutet werden – die Antworten, die darauf gefunden werden oder die zu erfinden man anstelle ‚wahrer‘ universaler Antworten sich begnügt, sind meistens regional, nicht selten sogar lokal, also unterbestimmt gegenüber der globalen Frage nach außen und überdeterminiert gegenüber einem kulturellen Verständnis der Antworten nach innen. Die rationale Instanz der vernünftigen Anerkennung von Aussagen, die lebensweltliche Konsequenzen haben und für die Handlungsoptionen eingerichtet und Entscheidungsalternativen abgearbeitet werden müssen, ist nicht die wissenschaftstheoretische Kompetenz von Experten, sondern die lebensweltlich reflektierte Konsensualität zur Entscheidung von solidarisch Betroffenen oder Engagierten. Daß das niemals irrtumsfrei sein kann und wird, versteht sich von alleine. Mag sogar sein, daß solche Entscheidungen als solche immer irrtumssynonym sind. Sie haben aber den entscheidenden – nicht nur moralischen, sondern vor allem rationalen – Vor-

²²¹ Vgl. zum Zusammenhang außer den einschlägigen Schriften von Jean Dubuffet: Leo Navratil, Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung, München 1966; Roman Buxbaum/Pablo Stähli (Hrsg.), Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990; zu Adolf Wölfli: Bettina Hunger u.a. (Hrsg.), Portrait eines produktiven Unfalls. Adolf Wölfli, Basel/Frankfurt 1993; ein weiterer wichtiger Protagonist neben dem Pionier Jean Dubuffet ist Harald Szeemann; vgl. ders., Das Museum der Obsessionen, Berlin 1981.

²²² Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Mythos Medienkunst, Köln 2002, S. 7ff.

teil, daß sie die einzige Weise der Begründung einer ultimativen Setzung sind, die als irreversibel vermutete Folgen akzeptiert oder zurückweist.

Nur wer die Folgen des Entschiedenen am eigenen Leib zu erfahren bereit ist, wer also mit der schlimmstmöglichen Wendung analytisch konfrontiert ist und seine Entscheidungsvernunft durch die katastrophische Imagination anreichert, die mit der Vorstellung irreversibler, in neue Qualitäten springender Folgen verbunden sind, tritt in den legitimierten Diskurs der Betroffenen auch in legitimer Weise ein. Wissenschaftliche, wissenschaftstheoretische und andere Experten dagegen sind nicht vernünftiger, sondern neutralisieren sich über strukturelle Korruption wechselseitig dergestalt, daß für jede Auffassung von einer Sache gleichrangige, gleich renommierte Experten für gleichwertige, gleich rationale Gutachten eingekauft werden können. Aber gerade gegenüber Fragen der Sicherheit und ausbleibenden Technikfolgen wie im Falle der Atomkraft beispielsweise dürfte ein antagonistisches Expertenwissen gar nicht existieren. Was gefordert wird, als geleistet zu behaupten, nämlich eine minimale Sicherheitsgarantie – was in diesem Falle meint: vollkommene und nicht ‚maximale‘ im Sinne der Optimierungen und einer Pragmatik des Bestmöglichen unter den derzeit präsentierbaren Fällen – führt umstandslos zum Nachweis der Unvernunft, die aus solchen Behauptungen spricht.²²³ Es würde dann nämlich nur ausgesagt, daß es um rhetorische Sicherheit geht, um eine partielle und fragmentarische Zwischenlösung also und nicht um das, was einhellig objektiviert oder ausgewiesen werden müßte. Solche Objektivierung ist aber in solchen Beispielen regelmäßig nicht zu erreichen. Und zwar, ohne daß einzelnen oder allen Experten der Status des Expertenseins abgesprochen wird. Wenn Experten gegenüber der Objektivität dessen, was über Leben und Tod entscheidet, kein einheitliches Wissen zu erzielen vermögen und man den Grund gleichzeitig nicht darin sieht, daß sie ihren Status mißbräuchlich innehaben, dann bleibt als Schluß nur zulässig, daß auch minimal nicht einzuhalten ist, was maximal versprochen werden muß, weil weniger als maximal in diesem Falle irrational wäre und demnach nur noch Objekt und Stoff einer kriegerischen Durchsetzung – verkleidet im Konsens, daß politisch dann eben zu entscheiden sei und Politik bekanntlich nicht auf Wahrheit, sondern pragmatischer Kompromißfähigkeit gründe.

Was unterhalb oder hinter der Behauptung der vernünftigen Regelung tatsächlich geschieht, läuft auf eine Verkleidung diverser Interessen hinaus, bei denen es nicht mehr um Sachvernunft geht. Deshalb ist der direkte und unverkleidete Streit zwischen sich setzenden, also beliebigen, in ihrer Diversität gleichwertigen, da immer partikularen Interessen, vernünftiger. Nur er führt zur Artikulation der Berechtigung, im Rahmen einer Lebensform über globalisierte Entscheidungsfolgen auch abstrakt, nämlich präventiv und dezisionistisch zu befinden. Postmodern radikalisiert und mit luzider Scharfsicht ist dementsprechend

²²³ Vgl. zu solcher Strategie der Affirmation: Bazon Brock, *Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre*, München 1990; ders., *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln 1976.

von Jean-François Lyotard entwickelt worden, daß im Prinzip der modernen Vernunft der Weltgerichtshof akkumulierter Macht steckt und gerade deshalb die Instanz eines Richters abgelehnt werden müsse, der nämlich, genauso wie die Experten, immer Partei sei. Die Kunst des Widerstreits bestehe dagegen darin, zu Urteilen zu kommen in antagonistischen und kontroversen, jederzeit diversen Situationen zwischen widerstreitenden Interessen, ohne daß ein abschließendes Urteil durch eine richterliche Entscheidung gefällt werden könne.²²⁴ Vielleicht ist es gar so, daß entschieden werden muß, ohne daß im Modus des juristischen Urteils überhaupt entschieden werden kann. Es geht in all diesen Entscheidungen nämlich nur vordergründig um Sachangemessenheit und im Kern darum, ob man sich vorstellen kann, daß Folgen einer Entscheidung in den eigenen kulturellen Entwurf passen oder nicht.

„Anything goes“ meint deshalb nicht Beliebigkeit, sondern nur, daß es keine einheitliche übergeordnete Instanz mehr gibt, die zuverlässig und definitiv erledigt, was in den Lebenszusammenhang ein- und auf dessen Zukunft weiterwirkt. Deshalb – es wird im Forum der Mediatisierung kultureller Erfahrungskonstruktionen, erleichternd oder schmerzlich, deutlich – heißt „anything goes“ gerade nicht, daß alles geht, sondern nur: Es geht, was geht und was nicht geht, geht eben nicht. Von außen betrachtet gibt es verschiedenste Methoden der Problemsituierung und -thematisierung. Von innen betrachtet gibt es dagegen nur eine Reduktion dieser heteronomen Vielfalt der Methoden. Was übrig bleibt, wenn man es mit dem kulturellen Rahmen vergleicht, ist eine schmerzlich geringe Zahl an Vorgehensmöglichkeiten. Meist dürfte das Gefühl dominieren, Sachzwängen ausgesetzt zu sein, unverrückbaren Folgen, Verkettungen hilflos zu erliegen. Gefühle emphatischer Freiheit im offenen Raum dürften sich dagegen selten einstellen und überhaupt nie über die initiale Phase der ersten Begeisterungen hinaus aufrechterhalten werden. Es sind die lebensweltlichen Zusammenhänge, die wirklich machen, was möglich ist, keine Gründe der Vernunft oder universal vergleichbarer Rationalitätskonzepte. An die Stelle jeder Weltvernunft tritt die Frage, was eine spezifische Konstruktion von Erfahrungen in einer bedeutsam gemachten „Welt“ für akzeptabel oder verwerflich hält. Aus solchem Möglichen erst wird ein weiteres Wirkliches hervorgebracht.

iv.

Kunst als solche hat keinen Wert, sondern ist Gestus und wird wahrgenommen in der Gesellschaft. Der Gestus, eine Weise des Zeigens, findet also wie selbstverständlich in der Gesellschaft statt. Es handelt sich um eine besondere Weise der In-Szene-Setzung und möglichen Kommunikation, auch möglichen Vorgabe für Bewußtseinsleistungen, Reflexion, explikative Wahrnehmung, aus Vorstellungen

²²⁴ Vgl. Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München 1987.

entwickelte Bedeutungszuschreibungen, Interpretationen. Kunst als Kunst, die sich in ontologischer, systemischer, persistierender und prinzipieller Opposition zur Gesellschaft wähnt, Kunst im und als Außerhalb, Kunst als Entgegensetzung – das sind Absichtserklärungen, Wünsche, rhetorische Figuren, die eine inhaltliche Erwartung der Kunst normativ auf- und wiedergeben, die ohne weitere Begründung keineswegs selbstverständlich und demnach niemals evident ist. Es mag aus der Sicht der an solcher Kunst Interessierten so aussehen, als ob genau das evident wäre und ohne Zweifel würde nur solches ihren höchsten Ansprüchen genügen können. Dennoch verbleibt mit all dieser Radikalisierung, Pointierung, Zuspitzung und Besonderung die Kunst innerhalb der Gesellschaft. Sie erweist sich nicht als Gegenwelt, sondern als eine bestimmte Weise des Zeigens, eine Technik der Zerschneidung, Filterung, Modellierung, Transformation des Gegebenen, Re-Kombination der Elemente, neue Montage, kurzum: als eine durch Praktik erwiesene gewandelte Sichtweise, aber nicht als Epiphanie eines ganz Anderen. Kunst ist ein Feld der durch sie selbst erst ermöglichten, in ihrem Rahmen freien interpretativen Möglichkeiten, ein Feld der Diversität, das dennoch nach außen eine Identität hat, eben die der in ihm möglichen Diversitäten, und darin ein Insgesamt auszumachen vermag.

Daß Kunst als abstrakt sich definierende Kunst keinen Wert hat, ist keineswegs ein Plädoyer für das Prinzip einer angewandten Kunst, einer Auffassung, die dem angeblich elitären des ‚l’art pour l’art‘ mißtraut, es als Grille von Bohemiens ablehnt, als Anmaßung des Kunstdünkels aus der Sicht populistischer Ideologie und dergleichen mehr. Es ist innerhalb der Praktik der Kunst nur eine radikale Autonomie, vollkommene Freiheit des Kunstprinzips als leistungsfähig denkbar für die der Kunst sich stellenden Aufgaben. Das gewählte Problem aber situiert sich ebenso innerhalb der Gesellschaft wie die Methode der Kunst und die präsentierte, repräsentierende Werkgestalt. Spätestens in dieser eröffnen sich ein Sachzusammenhang und eine Objektivierung für Rezipienten, die gänzlich auf das Da-Sein der Kunst in der Gesellschaft und damit die Besonderheit ihres Gestus angewiesen sind. Das bedeutet keineswegs nur ein Dasein im Subsystem der Kunst, sondern in allen Transformationsschritten (in Politik, Ethik, Sozietät, Epistemologien und Empirien aller Art), die das Werk intendiert. Autonomie nach Innen, Äquivalenz als anerkannte Gleichbedeutung des inhaltlich Verschiedenen in der Serialität der diversen Gesten nach außen – das ist die Formel, welche die Kunstauffassung Aldo Walkers angemessen wiedergibt. Kunst bewegt und bearbeitet Probleme demnach stetig und beharrlich auf ihre Weise. Um diese Weise ist es der Auffassung zu tun, der Gestus gehöre zu derselben Sphäre aller möglichen Gesten, in denen der Umgang mit dem Symbolsystem und dem Imaginären der Gesellschaft sich abspielt und ausdrückt.

Kontur und Konzept, Maximen und Regularien – Aldo Walkers Denken der Kunst als Sonde und Organon

Aldo Walker mißtraut dem interpretatorischen Apparat wie dem Anspruch einer ‚Entzifferung‘ von Kunst. Kunst entfalte eine direkte Wirkung. Zwar braucht jede Sprache – so auch die Sprachen der Künste – eine Materialität, der spezifische Wahrnehmungen korrespondieren, was bestimmte Interpretamente nahelegt. Aber das Spiel der Wirkungen und Aufnahmen, Konsonanzen und Dissonanzen, transzendiert solche auf einer ersten Ebene der Objektivierung, Formulierung und Wahrnehmung angesiedelten Bestimmtheiten und Festlegungen. Visualisierte Denkprozesse – ‚Visualisierte Denkprozesse‘ hieß die Ausstellung mit u.a. Aldo Walker, die 1970 im Kunstmuseum Luzern gezeigt wurde – haben es an sich, solche primären Verstofflichungen jederzeit in verschiedene Richtungen zu transzendieren.²²⁵ Im Unterschied zu den intrikaten semantischen Aufladungen funktional eineindeutig interpretierbarer Objekte wie denen von Donald Judd und anderen, deren eigentliche Bedeutung auf einer hermetischen zweiten Schicht, einer verdeckten Ebene behauptet werden, werden hier Visualisierungen, nämlich elementare Gestaltfindungen als Verkörperungen der ihnen entsprechenden Ideen aufgefaßt. Walkers Arbeiten indizieren außerdem, daß es sich bei solcher Art Repräsentation um eine nominalistische Konstruktion handelt, die sich – in Assoziationen, aber auch durch analytische Explikation – der Wahrnehmung des Werkes in einem immanenten Vollzug vermittelt. Die Wahrnehmung kann gar nicht umhin, die Idee als Setzung des in der Wahrnehmung zugänglichen Sachverhaltes aufzufassen.

Wenn der visualisierte Denkprozeß ins Spiel der Wahrnehmung eintritt, dann tritt untrennbar damit verbunden auch ganz entscheidend das Verhältnis von Idee und Empirie auf den Plan. Die Bezeichnung eines Volumens von ‚1m3‘ beispielsweise führt zu einer bestimmten Vorstellung eines abstrakt formulierten Zusammenhangs, für den natürlich zahlreiche Vorbedingungen und Voraussetzungen gegeben sein müssen. Die Vorstellung kann niemals auch nur annähernd so genau sein wie der sie leitende Titel und Sachzusammenhang des Werkes erfordern. Aber sie tritt ein. Und zudem ist sie nicht einfach Vorstellung im Sinne der Simulation eines abwesenden Wahrnehmungsobjektes, sondern generiert eine Anschaulichkeit für eine geometrische Idee und all das, was an Verzweigungen aus ihr herausführt. Diese Anschaulichkeit selber – wiewohl durch den Ausdruck nahegelegt – ist keine Prozessierung von Sinnesdaten, sondern schillert zwischen einer Pseudo-Anschaulichkeit eines simulierenden Sehens/Erfassens eines Sachverhaltes und der kognitiven Schematisierung einer spezifischen Idee. Solche Schematisierung ist nämlich grundsätzlich – entgegen dem platonischen

²²⁵ Z. B. die Luftsäulen oder pneumatischen Schläuche, Bewegungsabläufe oder, ebenfalls von 1969, ein Jahr später als Zeichnung/Konzept abgebildet im Katalog der ‚Visualisierten Denkprozesse‘, ‚1m2 positiv, 1m2 negativ‘.

Credo von der eigentlichen unsichtbaren, einer überlegenen Welt der reinen Ideen und der reinen intellektuellen Anschauung, der wahren *theoreia* – mit allen platonischen Massen und Körpern verbunden. Hier wird eine Anschaulichkeit nur kraft Kognition und Idee möglich, für die es – und dafür stehen ja angeblich die ‚platonischen‘ Körper – keine Anschaulichkeit im Sinne eines visuell Sichtlichen geben kann. Die eindeutige Definition des geometrischen Sachverhaltes ist nur als theoretisches Konstrukt exakt. Aber jede Art von Repräsentation dieses Sachverhaltes erzeugt unweigerlich irgendeine Art von Vorstellung. Das ist mindestens so bemerkenswert wie die nachfolgende Tatsache, daß die Vorstellung nicht wirklich dem theoretischen Sachverhalt gerecht zu werden vermag. Weil sie das aus immanenten Gründen gar nicht kann. Was real empirisch als Vorstellungsbild anschaulich wird, ist nicht nur eine Abstraktion von dieser Nominaldefinition, sondern erweist sich in ihrem eigenen sinnesorganisatorischen Schematisierungsvorgang als eine Abfolge immer weiterer Abstraktionen.

Hier entpuppt sich einmal mehr der spezifische Bildwitz von Aldo Walker nicht nur in der Demonstrierung gewählter Sachzusammenhänge als wirksam, sondern auch in einer spezifischen, die ideelle Abstraktion verschiebenden oder irritierenden Anschaulichkeit. Man fragt sich nämlich – in Betracht und ausgehend von ‚1m2 positiv, 1m2 negativ‘ und von ‚1m3 positiv, 1m3 negativ‘ (1969)²²⁶ – bei der Indizierung von Flächen und eines dazu gehörenden, vertikal nur dazugedachten, zuweilen aber auch real gebauten Volumens, also beim Würfel als einer elementaren Skulptur, die nicht nur aus der verwendeten Materialität besteht, sondern aus dem durch die Begrenzungen gefaßten Inhalt, ob die Kanten des Würfels zum Inhalt des Würfels oder zu seiner Begrenzung gehören. Gehört die Grenze ebenfalls zum Inhalt dazu? Ist sie dazwischen, innen oder außen? Und wenn sie noch zum Inhalt, den sie begrenzt, gehört, ist dann nicht eine chaotische Zone beschrieben, die zugleich innen wie außen existiert, worauf sich die Grenze verliert und seltsame Umtausch-, Ausschließungs- und Durchdringungsverhältnisse entstehen? Jedenfalls, ohne falschen Tribut an den Platonismus, erweist sich der durch den Titel, das formulierte Konzept angestoßene Gedankengang als plastischer denn die Anschauung, welche Wahrnehmung erst durch kognitive Schematisierung des dargelegten Sachverhaltes ermöglicht. Das Werk belegt die epistemische Überlegenheit des Konzeptuellen als Werk über das Stoffliche als Material von ‚Ausdruck‘.

Nun mag man mit dergleichen zurecht allgemeine theoretische und epistemologische Probleme verbinden. Es gibt aber auch eine andere Ebene, die zur Verdeutlichung herangezogen werden kann, die Ebene eines epistemisch wirkenden Witzes à la Buster Keaton. Ich verweise auf eine Szene, in der dieser seine Geliebte anruft und dann, gleich nachdem sie sich meldet, den Hörer fallen

²²⁶ Die genauen Bezeichnungen dafür lauten: ‚1m2 positiv, 1m2 negativ‘, Zeichnung aus ‚Visualisierte Denkprozesse‘, und ‚2 Eisenkuben, 1/1/1 m graviert (Kubus 1=1m3 positiv, Kubus 2=1m3 negativ), 1969‘ – dieses Werk gehört zur Sammlung des Aargauer Kunsthauses in Aarau (CH).

läßt und in einem unvorstellbaren Tempo, quer durch Manhattan von seinem Haus zu deren Wohnung flitzt, um bei ihr genau zu dem Zeitpunkt einzutreffen, nachdem sie ihre ersten Sätze gesagt hat, zu einer Nachfrage ansetzt und irritiert ist, weil sie keine Antwort bekommt. Ihr Gesichtsausdruck im Moment des Umarmtwerdens vom Geliebten, den sie am anderen Ende der Leitung und der Stadt wähnt, entspricht dem hier verhandelten Problem exakt, bewährt den epistemischen Witz im Sinne einer Erkenntnis durch Gewöhnung inmitten einer Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit, die exzeptionelle Erfahrungen bereitstellt, ohne eines exzeptionellen Gestus zu bedürfen. Ein vergleichbares Beispiel aus der Massenkultur („Massenzeichenware“): In ‚Kohle an Bord‘ von Hergé, einer ‚Tintin‘-Geschichte – deutsch: ‚Tim und Struppi‘ – werden Tim und Kapitän Haddock in einer Schiffskabine eingesperrt. Allan, der grobschlächtige Bewacher sagt zu Haddock beim Herausgehen, er könne sich ja, um sich die Zeit zu vertreiben, bis am anderen Morgen überlegen, ob er mit seinem Bart über oder unter der Bettdecke schlafen wolle. Ein Rat mit Folgen ... Dieses Beispiel skizziert den hier eingeschlagenen Gedankengang des situierenden epistemischen Witzes genau so gut und komplex wie die Handlungskomik von Buster Keaton oder Bruce Naumans gegossener negativer Inhalt des Volumens eines Stuhls, der in trivialer Weise das modernistische Paradigma der Darstellung des Unsichtbaren umspielt, es einlösend und karikierend zugleich. Es sind einfach die Bewertungsregister verschieden, desgleichen die Codes, durch welche die selektionierenden Wahrnehmungsregeln und Kommunikationsbewertungen abgegrenzt werden für das, was für welche Gruppe von Menschen mitteilenswert ist.

Das Verhältnis von Kunst und Welt ist also durchgängig eines, das mit und in epistemologischen Witzbildungen beschrieben werden kann. Hierin wird schlagend klar, daß die Kunst sich innerhalb der Welt bewegt und nicht dem Hermetismusproblem unterliegt, wie ihre Aussage für Andere als auf die Welt in überprüfbarer Weise bezogene eingerichtet werden kann. Kunst ist gewiß nicht eine eigene, selbstgenügsame Menge von Elementen, die im Verhältnis einer Referenz zum Rest der Welt stehen. Und auch die Auffassung, Kunst sei eine Schnittmenge zwischen Elementen der Welt und einem eigenen Zeichensystem, ist ungenügend, da hier mit der selbstwidersprüchlichen Konstruktion einer nach außen, also auf Verständnissgewährung durch Andere ausgerichteten Dekretierung einer Privatsprache argumentiert wird. Bei Walker ist die Kunst eindeutig Teil der Welt und eine besondere Methode, mit dieser nach ihren eigenen Gesichtspunkten umzugehen.

Sprechend dafür Walkers Umgang mit Duchamp. Zunächst: Empfindung vollkommener Undurchdringlichkeit, Dann, aufgrund eigener Arbeiten – z.Bsp. der ‚Logotypen‘, die triviale Versatzstücke und interesselos sein sollen – setzt eine eigentliche theoretische Rezeption Duchamps ein. Ein Logotyp – es handelt sich um: Logotyp IV, 1975 (Beton, Eisen, getrocknete Blumen 40 x 40 x 40 cm, zerstört) –, der Blumen und Tafeln mit Aggregatbeschreibungen als Adaption von Gemeinplätzen kombiniert, verdeutlicht, in welcher Weise Logotypen Fall-

studien sind für die Formulierung/Imaginierbarkeit des Zustandekommens von Bedeutungen. Aber dieses Zustandekommen ist immer wieder, moralisch und epistemisch, spielerisch und kategorial, konfrontiert mit der Aufweichung oder Irritation von Bedeutsamkeit durch listige, zuweilen überlistende Reihung sich gegenseitig neutralisierender Elemente. Es sind hier beliebige, willkürliche Assoziationen nicht nur zugelassen, sondern werden mittels der Verbindung diverser Aktanten geradezu provoziert. Also zum Beispiel: Empfindung einer Art Denkmal, gar eines Monuments, aber nicht so wie beim oberflächlich formal ähnlichen ‚Monumento ai Caduti nei Campi di Germania‘ (Cimiterio Monumentale Milano), 1946-56 realisiert vom Büro BBPR (gegründet 1932 von Lodovico Belgiojoso, Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers) im Gedenken an den im Konzentrationslager Mauthausen ermordeten Kollegen Gian Luigi Banfi. Die Miniaturisierung – Ironie des bürgerlichen Sentiments, das ja ohnehin alles miniaturisiert – und die deutliche Pointierung zweier diverser Codes, des ‚Kunstvollen‘ und des, indiziert durch die Blumen, ‚sentimentalisch Trivialen‘, sichern, daß das Werk dem metaphysischen Kitsch und religiösen Pathos eines modernistisch vermeintlich gezügelten Unbedingten entgeht, das doch längst nur als Formalismus wiederkehrt.

Nur auf höchstem theoretischem Niveau kann mit einfachsten Mitteln das Zustandekommen der explizierbaren Wirkung von Gewöhnlichem erreicht werden. Diesbezüglich ebenfalls eine wichtige Arbeit ist ‚Mein Herz ist frei‘/‚Basler Alphabet‘ (1977–79, Dispersion an Wand, ca. 1500 cm, Kunstmuseum Luzern). Sie zielt auf Vermeidung von Narrativität durch heterotopische Kombination von Elementen wie Coladose, Bügeleisen etc.. Es wird deutlich, daß sich Bedeutungen in einer Anordnung von elementar Unterschiedlichem verlieren, dessen übergeordnete, formale Gleichförmigkeit, die Sequenz und Anordnung der Elemente in einem ‚Alphabet‘, eine verbalisierte enzyklopädische Ordnung suggeriert und damit, im Gegenspiel, die faktische Undeutlichkeit und Ambivalenz der eben nur vermuteten oder naiv angenommenen Bedeutungen verstärkt. An die Stelle des Unverständlichen tritt nun, schlagartig, völlige Transparenz. Und zugleich die Einsicht, daß Duchamp einem nichts mehr zu sagen hat außer Banalitäten. Aldo Walker resümiert den Prozeß seines Umgangs mit Duchamp so: „Ich erinnere mich eines Artikels von Mathieu um 1960, in dem er die Kohärenz der Schritte vom Idealischen über das Realische und die Abstraktion zum Möglichen aufzuweisen suchte. Das Mögliche erschien mir darin als Metapher für die Freiheit, also suchte ich das Mögliche. Dabei erschien mir Duchamp als älterer Bruder, von der analytischen Komponente seiner *Ready-mades* ahnte ich wenig, ich sah das alles als Innovation des Ästhetischen. Um die Mitte des Jahrzehnts berauschte mich ein danebenliegendes Feld tabuisierter Möglichkeiten. Mit der Frage, warum Mögliches unberührt blieb, verschwand der Glaube an die ‚unbefleckte Erfahrung‘. Ich erkannte, dass die Selektion letztlich einem tradierten Ideal folgt, von dem ich mich doch unabhängig wähnte. Hier entstand die Einsicht in die Notwendigkeit einer gedanklichen Grundlegung, einer Reflexion der

Funktion der Kunst. Duchamp konnte mir also nichts geben, weil ich nichts verstand, und als ich schliesslich verstand, war es mir selbstverständlich.“²²⁷

Das hermetisch Undurchdringliche wird auf dem Weg der Durcharbeitungen eigener Problemstellungen zum Vertrauten und Gewöhnlichen, eben zum Banalen im besten Sinne des Wortes. Kunst, so darf gefolgert werden, ist nicht ein Gestus, mit dem aus der Menge der Kunst einzelne Elemente ausgewählt und dem Alltag wie der bisherigen, also demgegenüber einer noch ignoranten Kunst-sphäre untergeschoben werden in Gestalt von Valorisierungen eines vordem Unsichtbaren.²²⁸ Kunst ist als solche ein Gestus in der Welt und keine strategische Selektion von Übersetzungen für ein Hinüberwechseln physikalisch identischer Elemente aus der Sphäre der Noch-Nicht-Kunst in die der ‚Verklärung des Gewöhnlichen‘²²⁹ als Kunst. Im Unterschied zu vielen konstruktivistischen Künstlern hält Walker die Welt für undurchschaubar. Er sagt gar: Die Welt als ganze *ist* undurchschaubar. Dem entspricht, daß die Welt unserer Erfahrungen, also Welt ‚schlechthin für uns‘ evident und unfraglich gegeben ist. Denn es gibt keinen prinzipiellen, sondern höchstens einen situativ-pragmatischen Grund, die Welt hinterfragen zu müssen. Darin besteht ihre Evidenz, nicht in einer umfassenden Darstellung ihres Wesens in einer sie transparent erhellenden und bis ins letzte gliedernden Darstellung ihrer Erkenntnis durch uns. Die Tatsache, daß wir in der Welt sind und damit Welt mit uns, ist schlicht hinzunehmen. Deshalb ist Kunst – wenigstens nicht evidenterweise – keine exklusive Sphäre einer selbstbestimmten und intrikaten Poesie. Vielmehr erweist sich in diesem Denken, daß auch dem gewöhnlichen Alltagsleben Poesie eignet, wofür erhellend wieder hingewiesen sei auf Lewis Carroll, Buster Keaton und auch die *pop art*. Die Diversität der Sprachspiele führt zu unterschiedlichen Akzentuierungen in den Gesten der Kunst, aber nicht zu einer Bedeutungshierarchie ihrer Objektivierungen.

Was in der Welt geschieht, muß durch die Kunst nicht unbedingt thematisiert werden. Die Welt bedarf keiner künstlerischen Verbesserungen, erst recht keiner Utopie, die sich ja doch nur als das Besserwissen im Namen einer eigentlichen Welt und damit als antizipatorische Behauptung in Umlauf setzt. Die kritischen Funktionen der Kunst sind anders beschaffen und äußern sich zunächst als Auseinandersetzung mit den selbst verordneten Ansprüchen. Alles, was Kunst unternimmt, ist in Gestalt von Selbstbeobachtungen an die Methode, den

²²⁷ Vgl. Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

²²⁸ Auf die Bewegung der Valorisierung eines Neuen im Sinne eines simplen Wechsels zwischen zwei Sphären reduziert Boris Groys den Duchamp-„Effekt“; vgl. Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992.

²²⁹ Vgl. Arthur Dantos gleichnamiges Buch, das sich allerdings in dem Maße auf eine Ontologie der Kunst kapriziert, wie es Kunst auf Kunstwerk reduziert, Prozesse auf allegoretische Tableaus und überhaupt die wachsende Bedeutung der Kunst durch Medien als eine Methodologie experimentierender Praktiken ignoriert; Arthur C. Danto, Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt 1984.

Prozeß, ihr Vorhaben rückgekoppelt – diese permanente Korrekturleistung ist, was unter übergeordneten Gesichtspunkten Kunst als eine unvergleichlich hochentwickelte, rationale Bearbeitung der Probleme in und für Lebenswelten erscheinen läßt. Da Kunst immer wieder vehement – dies artikuliert dennoch mehr die Geschichte ihrer Zwänge als die Imagination ihrer angeblich schrankenlosen Freiheit – auf das Neue ausgerichtet ist, darf sie bezüglich ihrer Interventionen in andere Sektoren der Lebenswelt als diese *Heuristik* des Unbekannten und Neuen angesprochen werden. Das verlangt aber eine Leistung, die sich von derjenigen konzeptuellen Kunst drastisch unterscheidet, die sich mit dem selbstreferentiellen Kommentar der Kunst begnügt, welche keine Veranlassung sieht, sich im Hinblick auf Lebenswelt zu entwerfen und die deshalb an die Stelle des radikal und real Neuen die Sphäre der Tautologien einsetzt. Daran setzt immer wieder die Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst an: Tautologien können zwar zuweilen für Einzelne auch neue Erkenntnisse produzieren. Dann handelt es sich aber um initiationsrituelle Zufälle. Systematisch als Eröffnung des Neuen kann Kunst sich aber nicht auf Tautologien, auf gar keine unter ihnen, berufen oder zurückziehen. Tautologien rekurrieren auf das schon Bestehende und kreisen im Festgesetzten, sich nicht auf Neues hin Öffnenden: Kunst gleich Kunst.

Es ist zu vermerken, daß Tautologien, wie alle übrigen logischen Operationen, keine Erkenntnisse produzieren, sondern nur Verfahrensweisen sortieren und formale Richtigkeit prozessual sichern. Aber nur wenn wir feststellen können, daß unter einer zusätzlichen Hinsicht die Gleichung ‚A=A‘ etwas mitenthält oder integriert, das ‚Nicht-A‘ ist, liegt eine neue Erkenntnis vor. Nur wenn etwas identisch und in anderer Hinsicht partiell mit dieser Identität, dem Hergebrachten nicht identisch ist, geschieht etwas Neues. Das real Neue, das wird dadurch nachhaltig indiziert, ist deshalb ein wirklich schockierendes, objektiverbares Neues, nicht ein äußerlicher Gestus, sondern reale Kunst eines Aufzeigens des vordem nicht Bekannten, Gedachten, Gesehenen, Reflektierten. Wie kann man Neues aussagen? Eben das markiert das Problem der Tautologien. Nicht nur die Bezeichnungen, so ist die maßgebliche Erfahrung, auch die Dinge entziehen sich. Was wir Neues über sie sagen zu können meinen, erweist sich als das, was wir schon wissen, schon gewußt haben. Wir sind über die Dinge und ihre uns als Gewohnheit innewohnenden Sprachlichkeiten nicht hinausgekommen. Und zwar, so müßte man ergänzen: immer schon nicht. Deshalb die Notwendigkeit, eine rhetorische Typologie zu erfinden, die Spiele mit Täuschungskraft zu betreiben vermag, Bildwitze erprobt, Attitüden in der Kunst untersucht. Der Künstler erscheint konzeptuell als ein mit Hinterlist begabter Spieler mit den Regeln der Gesellschaft, vor allem im Hinblick auf deren Kraft, das Imaginäre und das Symbolische zu modellieren. Er operiert nicht mittels externer Anrufungen oder eines bloßen Appells an das Gefühl, also durch das expressive und das konzeptuelle Moment, sondern durch ein Spiel, das die Verfahrensweise auf die Ebene der Regeln verschiebt, mit denen bisher etwas erzeugt worden ist. Sa-

lopp und im Jargon einer technischen Subkultur der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts ausgedrückt: Was Walker betreibt, läuft auf ein ‚hacking the rules‘ hinaus.

Kunst ist aber nicht definiert als Organon zur Erzeugung des Neuen in der Welt. Sie ist keine Instanz von Novitäten und Innovationen in diesem Sinne. Denn, wie erinnert, das Neue geschieht automatisch und unvermeidlich in der Welt. Die Kunst kann also vielgestaltig sich auf dieses beziehen und ihre eigene Sicht ins Spiel bringen, die ebenfalls, wenn auch eher unvermeidlich und als Begleiterscheinung, Neues anzeigt und ermöglicht. In den konzeptuellen Tautologien dagegen setzt sich Kunst ganz einfach artifiziell ein als Neutralisierung des Kunstwerkes dadurch, daß sie sich als analytischen Prozeß ihrer selbst im Sinne einer erschöpfenden Erklärung ihrer gesamten Möglichkeiten behauptet. Darin eben sei Kunst der Philosophie als reflexive Leistung überlegen, liest man immer wieder bei Joseph Kosuth. Aber das ist bestenfalls ein partiell zurechenfähiger Irrtum, denn zur Reflexion in einem philosophischen Sinne vermag so etwas just nicht zu taugen. In der Konzeptkunst dieses Typs wird jede Erfahrung ausgeschlossen. Es gibt nur analytische, apriorisch determinierte, virtuell eingelagerte, auf eine aktuelle Entäußerung wartende Kommentare, die ausdrücken und nachvollziehen, was implizit festgelegt und immer schon zu den Bestimmungen gehörend gedacht worden ist. Erfahrungen dagegen sind immer Bewegungen auf Grund eines Neuen. Wo Erfahrung als Bestätigung des Gewohnten funktioniert, dort handelt es sich um eine rituell und unbewußt bleibende Erkenntnis durch Gewöhnung. Kunst nun ist ein hochstufiger privilegierter Modus der Ausbildung und Ermöglichung individueller, zuweilen gar einzigartiger, immer aber potentiell neuer Erfahrungen und steht damit unter genau dem, was sie stetig auch tut und als ihre hauptsächliche Leistung beansprucht: Unter Explikations-, Darstellungs- und Artikulationszwang. Das heißt auch: Das Kunstwerk wird real in der Erfahrung des Rezipienten. Die Erfahrung des Künstlers ist dafür nur notwendig, nicht hinreichend.

Treten wir einen oder auch mehrere Schritte zurück und umspielen die entscheidenden Motive, Maximen und Regularien in einer anderen Weise – ganz in Übereinstimmung mit Aldo Walkers Auffassung von der Pluralität der Sprach- und Kunstspiele. Walker versteht Kunst als ausgezeichnetes Medium ihrer epistemologischen Selbst-Reflexion. Zu dieser gehören Gehalte und Referenzen, nicht nur Formalien, Formatierungen oder auf die Bezeichnungsebene fixiertes, referenzlos betrachtetes Zeichenmaterial. Das bedeutet, wie dargelegt, keineswegs, daß Kunst sich als Syntax ihrer selbst verstehen könnte. Im Gegenteil: Ihre Wirkung erschließt sich immer als Teil der pragmatischen Lebenswelt. Kunst ist, wenn sie, wie oben genauer erörtert, im Werk gelingt, singulär überwältigende Erfahrung.

Die leitenden epistemischen Begriffe jeder Kunsttheorie sind abhängig von den gewählten Rahmen und Methoden. Insofern gibt es gerade für die Interpretation der Empirie der Kunst, also die Sphäre der Kunstwerke, vorrangig ein Konstruktionsproblem und erst sekundär ein Vermittlungsproblem. Die An-

schaulichkeit von Theorie wirkt allerdings nicht mehr auf der theoretischen, sondern der empirischen Ebene. Die Paradoxien des Bewußtseins, faßbar in der Sprache – zum Beispiel Letzterklärungsansprüche im Bewußtsein der Unmöglichkeit ihrer Durchführung, eine Erfahrung, die von der Metaphysik und Vernunftkritik in die Ästhetik und Konzeptualität der Kunst einerseits, die epistemologische Begriffskritik andererseits hinübergewechselt hat – treten bildhaft auf und können entsprechend genutzt werden als visuell erfaßbare. Darin spielt natürlich das von Russell und Whitehead in ‚Principia Mathematica‘ mustergültig beschriebene Typenproblem²³⁰, das Verhältnis von Element und System eine wichtige Rolle auch für das Feld der Künste. Denn im traditionellen Diskurs des Kunstwerks wird suggeriert, daß die Singularität zugleich die Totalität mitbezeichnen kann. Dagegen wendet sich Walkers epistemologische Einsichten. Es gibt nämlich immer mehrere, auf verschiedene Hinsichten hin aspektualisierte Singularitäten. In gar keinem Falle kann das Singuläre die Totalität der Bezüge erschöpfend festlegen oder gar abschließend und vorgreifend aufzählen. Denn diese treten situativ und von außen an es heran, verändern das Singuläre, verdichten, verschieben und überlagern, substituieren es gar zuweilen. Dieses Erkenntnisproblem hat Walker künstlerisch wie philosophisch immer interessiert. Andere Intentionen treten selbstverständlich dazu, ohne daß Hierarchien gebildet, Reduktionen vorgenommen, Prioritäten beansprucht werden können. Eine große Bedeutung hat das Motiv, mit der Kunst die Subsistenz zu garantieren, also ausreichend Geld zu verdienen, was – und das festzuhalten gereicht nicht zur Schande der künstlerischen Intention – zumindest ausreichend funktioniert hat. ‚Subsistenz durch Kunst‘ ist nicht das schlechteste Kriterium für Dispositionen zur Persönlichkeit des Künstlers. Weitere Motiviertheiten sind: Einen selektiven Umgang mit den eigenen Werken zu pflegen. Und v.a. gegen die Apologie der Kunst mit den Paradoxien der Umkehrung und der Ironie vorzugehen. Walkers Kunst steht auch in diesen Hinsichten ganz im Zentrum seiner Auseinandersetzung mit dem Kunstsystem.

²³⁰ Vgl. dazu: Bertrand Russell/Alfred North Whitehead, *Principia mathematica*, 3 Bde., 2. Aufl., Cambridge: University Press 1925-1927; dies., *Principia mathematica*. Vorwort und Einleitungen. Mit einem Beitrag von Kurt Gödel, 4. Aufl., Frankfurt 1999; analog dazu wären etwa Alfred Tarskis Wahrheitstafeln und -funktionen zu verstehen; vgl. Alfred Tarski, *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen*, in: *Studia Philosophica*, Bd. I, 1935, S. 261–405; ders., *Über den Begriff der logischen Folgerung*, in: *Actes*, Bd. VII, Paris o.J., S. 1–11; für weitere Erörterungen und Verweise: Franz von Kutschera, *Wissenschaftstheorie. Grundzüge der allgemeinen Methodologie der empirischen Wissenschaften*, 2 Bde., München 1972; Elisabeth Ströker, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, Darmstadt 1973; außerdem: Ernst Topitsch (Hrsg.), *Probleme der Wissenschaftstheorie*. Festschrift für Victor Kraft, Wien 1960; Hans Lenk (Hrsg.), *Neue Aspekte der Wissenschaftstheorie*, Braunschweig 1971; sowie: I.M. Bochenski, *Die zeitgenössischen Denkmethode*, München 1954; ders., *Europäische Philosophie der Gegenwart*, Bern und München 1947, S. 256–266.

Ein Bewußtsein, das stets nur sich selbst reproduziert und tautologisch bekräftigt, kann sich nicht weiterentwickeln. Eine Erweiterung gelingt nur über Paralogien, Anstöße, Inszenierung des Nicht-Faßbaren, also des vermeintlich und vorerst Irrationalen oder als irrational Empfundenen. Kunst, die nur über sich Aussagen zu machen bestrebt ist, erscheint suspekt. Walkers programmatische Äußerung – „Meine Arbeiten sind keine Chiffren, sie enthalten was sie konstruiert, sonst nichts, folglich gibt es nichts zu entziffern“²³¹ – darf nicht (de-) konstruktivistisch mißverstanden werden. Es kommt nicht auf die formbildenden Elemente in Bezug auf das Bild an, sondern auf dessen Wirkung als Sachverhalt, sei er nun künstlerisch gedacht oder nicht.

Gegen eine kanonische moderne Ästhetik, die unbedingt auf dem letzten erreichbaren Niveau der Verfransung, des Gesamtkunstwerks, der Ausdehnung der Materialbasis und der Selbstreferenz besteht, nuanciert Aldo Walker Kunst als Ensemble von Praktiken zur Entwicklung einer imaginären Poesie des semiotischen Prozesses, der Aspektualisierung der Sprachlichkeiten und der rhetorischen Inszenierung durch Montage und Begegnung unterschiedlicher Handlungsdynamiken. Der von ihm künstlerisch wie lebenspraktisch – in einem Alter, in dem andere mit den üblichen Tributen an generalisierbare Künstlerbiographien ihren Höhepunkt in die Länge zu ziehen versuchen – so entschieden wie pragmatisch vollzogene Übergang von Kunst zur visuellen Kommunikation bedeutete kein Verlassen der Kunst-Kriterien, der singulären Bestimmung des kommunizierenden Überraschenden. Man kann das im Gegenteil auch verstehen als eine fortgesetzte und vertiefte Weise, die objektive Vorprägung der Rückwirkungen von ‚Kontextkunst‘ auf den Prozeß des Kunstwerks im Feld der Massenkommunikationsprozesse zu situieren und zu untersuchen. Die Inszenierung der Institutionen des Kunstsystems mittels neuer Materialitäten oder Zeichenträger für ein erneuertes Kunstwerk im Sinne der artistischen Selbstbezüglichkeit interessiert ihn dagegen nicht.

In der visuell geprägten Lebenswelt sind es vor allem Piktogramme und konditionierende Signale neben den offeneren, kommunikativ wirkenden Symbolen, die das Interesse Walkers finden – lange, bevor der Künstler Walker zum avancierten visuellen Gestalter mit Wirkungen in ganz andere, gewöhnlich-berufliche und kommerziell orientierte Bereiche hinein wird. Visual Design und visuelle Kommunikation sind für Walker Medien der Kontinuierung seiner künstlerischen Arbeit sowie implizite und subtextuell neu zu nutzende Möglichkeiten anderer Situierung der Kunst. Sein stetiger Verweis auf Rhetorik hat ja primär die Dominanzhierarchien und ihren historischen Wandel zum Gegenstand. Zur für aktuelle Kunst erweiterten Rhetorik der Bilder im Sinne Walkers gehört auch die Konstruktion oder Aufgabe von Schnittstellen. Die Modellierung einer persuasiven, emphatisch wirksamen Schnittstelle zwischen dem Werk

²³¹ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung „Schweizer Kunst ’70–’80“, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

und dem Betrachter, zwischen einer Produktionsanlage und einer Disposition der Rezeption wirkt immer affektiv, und zwar in möglichst gesteigerter Wirkung des Phatischen. Die Einrichtung und Modellierung affektiver Potentiale an dieser Verbindungsnaht und Koppelung der sich wechselseitig anschließenden Oberflächen ist eine wesentliche Leistung einer in dieser Weise disponierenden Bild-Rhetorik. Die Zentrierung auf das Affektive ist auch dann entscheidend, wenn man selbstredend und leichthin zugesteht, daß Affekte kognitive Grundierungen vermitteln, aktivieren, verlagern, stärken oder schwächen, Schematisierungen ermöglichen oder ins Leere laufen lassen etc.. Eine reine Einsicht in eine exklusiv geistige Konstruktion der Kunst ist nicht begründbar. Es ist im übrigen auch mentalitätsgeschichtlich nicht einzusehen, weshalb ein banaler philosophischer Idealismus für die Kunst – trotz Klee und Kandinsky – in einer Weise gepflegt werden soll, die für die Philosophie mit guten Gründen längst verabschiedet worden ist. Nur diese Disponierung allgemeiner rhetorischer Mittel zur Pointierung einer singulären Bildidee mit dem Ziel einer Affektivierung des Rezipienten ermöglicht, daß verschiedene Menschen auch verschieden auf das Werk reagieren und sich gerade mit diesen Verschiedenheiten im durch das Werk erzeugten Kraftfeld bewegen.

Es ist zu erinnern: Bildende Kunst war einmal das Zentrum oder der alles unter seine Zwecke fassende, die Diversitäten magistral bündelnde Kulminationspunkt in der Hierarchie der Medien. Wie sich im 20. Jahrhundert die Kunst vom Kunstwerk emanzipiert hat, so hat sich bereits entschieden im 19. Jahrhundert die Funktion der visuellen Unterweisung von der Kunst weg- und auf die technischen Bilderzeugungsmedien, entfaltete visuelle Reproduktionskultur hin verschoben. Kunst ist seitdem ein marginalisierter Teil dieser Kommunikation. Avantgarde im einzig vertretbaren Sinne ist darin ein Verfahren des Insistierens auf Marginalität, auf Verflüchtigung und Peripherie.

Walker bearbeitet diese rhetorischen Disponierungen und bildformal inszenierten Affektivierungen keineswegs nur als kontextuelle, sondern auch als bildimmanente Fragestellungen. Deshalb interessieren ihn besonders die Position, der synergetische Handlungsraum, die Wirkmöglichkeit des konstruktiv eingesetzten Rezipienten, der deshalb alles andere als extern oder passiv positioniert ist. Ausstellung und Publikation von ‚lettre d’images par aldo walker‘ von 1989 kommen diesbezüglich, aber auch generell für den Übergang von Kunst in visuelle Kommunikation, eine Schlüsselrolle zu, die weiterhin und erst recht unter Gesichtspunkten der Kunst betrachtet wird – und zwar nicht-tautologisch, also nicht automatisiert, sondern Erkenntnisse explizierend. In dieser Unternehmung untersucht Walker die Anlagen/Dispositionen, Codes und Zeichenmodelle, Strategien und Semiotiken von Kunstwerken im Hinblick auf kommunikative Potentiale, d.h. externalisierbare Wirkungen, also Vermögen der Ausgriffe und Übergänge. Walker wählt und versammelt an Statt der eigenen Bilder, dieser personalisierten Ausstellungsfetische, die doch immer an den Werken die Determinanten des Kunstsystems reproduzieren, mittels Substitution im Feld von Wahl-

verwandtschaften herausragende Beispiele, empfundene gelungene Modellgebungen und magistrale Exempel dessen, was Bildorganisation zu leisten vermag. Es handelt sich um Modelle dafür, wie Bilder funktionieren. Für Walker stehen beispielgebend im Zentrum Werke von Velazquez, Jordaens, Manet²³². ‚lettre d’images par aldo walker‘ ist dennoch – und erst recht – eine genuine Künstlerausstellung, die des aufdringlichen oder vorrangigen Vorzeigens eigener Werke nicht mehr bedarf, weil das eigene Werk eben immer auch in der Erörterung der Regeln besteht, in den Betreffnissen der Kunst, welche in dieser als Durcharbeitung der Modelle und Regeln, Setzungen und Bezüge persistiert. Das Versammeln solcher Modelle entwirft eine aktuelle Kartographie. Es geht nicht um Genealogie und Initiationen, nicht um eine Hommage oder den dauerhaften Hinweis auf mit ihrem Eintritt in ein Künstlerleben verbindlich werdende, unverrückbare Modelle. Nicht die Genesis, die Geltung steht im Zentrum, d.h. die Kraft, welche diese Modelle für das eigene Anliegen über jede Nostalgie, biographische Dokumentation, Retrospektive, Erinnerungskonstanz und bloß lexikalische Referenz hinaus zu entfalten vermag. Die Ausstellung dreht sich ganz um die aktuelle Prägnanz dieser Modelle, wobei aus der eingerichteten Kartographie heraus natürlich jederzeit und insistent auch die aktuelle Erhellung des eigenen Denkens und künstlerischen Produzierens, als Ensemble sich wechselseitig dynamisierender Methoden und durchdringender Praxen in den Raum – der Ausstellung, der Kunst, der Theorie, des Lebens – hineinwirkt.

Die Publikation ist Teil der Ausstellung und vertieft diese zugleich, weitet sie, über die selbstverständliche Möglichkeit ausgedehnter Reflexion hinaus. Es bleibt eine gemeinsame Situierung in beide Richtungen beobachtbar. Aldo Walkers Text – unter dem Titel ‚Envelope. Bild ohne Titel 1988 Offset auf Papier 26 x 19 cm x 29, 7 cm‘²³³ – beschreibt in dieser in intimer Erhellungskraft dem Ausstellen zugehörigen Publikation aus seiner Sicht die Kontextualitäten, die durch Kunst selbst geschaffen werden können. Kunst gilt Walker immer als sin-

²³² Zu Manet vgl. Georges Bataille, Manet, Genf 1955; Michel Foucault, La Peinture de Manet, Vortrag im Club Tahar Haddad in Tunis, 20. Mai 1971, transkribiert durch Rachida Triki und publiziert in: Les Cahiers de la Tunisie, numéro spécial: Foucault en Tunisie, Tunis 1989, S. 61–87 (mittlerweile auf deutsch publiziert: Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin 1999; zugänglich seit kurzem auch in der Übersetzung von Foucaults ‚Dits et Écrits‘); Werner Hofmann, Edouard Manet: Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens, Frankfurt 1985; Thierry de Duve, Zum Aufbau von Manets ‚Eine Bar in den Folies-Bergère‘, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München, 2000; zu Velazquez: Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1974 (Einleitung); John R. Searle, ‚Las Meninas‘ and the Paradoxes of Pictorial Representation, in: W.J.T. Mitchell (Hrsg.), The Language of Images, Chicago/London 1980; außerdem Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.

²³³ Vgl. Aldo Walker, Envelope. Bild ohne Titel, in: lettre d’images par aldo walker, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 4–31; im Kapitel ‚Besonderung des Sittlichen, Individualität der Sittlichkeit – Kunsttheoretische Kernthesen Aldo Walkers‘ wird auf diesen Text zurückzukommen sein.

gülares Ereignis. Die Auseinandersetzung mit der Kunst erfolgt als Kunst selbst. Aber auch geschriebene Reflexion erscheint nicht nur äußerlich in Gestalt des Bildes, sondern bewegt sich als und durch dieses Bild selbst. Kunst hat ihre Relevanz in der Gesellschaft. Sie bedarf als solche keiner zusätzlichen Vermittlung, sondern ist eine Thematisierung eigener Art. Eine immer nur für einen Zusammenhang zu einem bestimmten Zeitpunkt taugliche, also vorläufig endgültige Konstruktivität ist ein Resultat der rhetorischen Disponierung von Aufmerksamkeit. Dem Vermögen der Aufmerksamkeit ist es grundsätzlich verstellt, vage Eindrücke nicht zur Gestalt zu konfigurieren. Das *pareidolische* Sehen zum Beispiel ergibt sich immer dann unweigerlich, wenn Aufmerksamkeit nicht ausgeblendet oder verhindert werden kann und wenn eine bestimmte vorgegebene Richtung auf ein Reizmuster ein- und eine Ordnung im Chaotischen bewirkt.²³⁴ Sein Objekt steht dabei in symmetrischer Relation zur vorausgesetzten, zunächst scheinhaften Sinnlosigkeit als Äquivalent eines Amorphen, Ungeordneten, Chaotischen, nicht Festzulegenden. Das bedeutet, daß Kunst als Gestaltkonstruktion dem allgemeinen Mechanismus lebensweltlichen Bewußtseins folgt, nämlich einem beliebigen Phänomen einen stabilen, d.h. möglichen, innerhalb einer gewissen Bandbreite oszillierenden Sinn zu unterlegen. Und wie alle Rechtfertigungen im nachhinein unterschiebt auch die Theorie oder das Modell der Kunst der Kontingenz des Vagen eine signifikante Gestalt, Prägung, Richtung. Sie kulminiert möglicherweise, folgte sie dem Weg der Aufrechterhaltung des Undeutlichen und Verschwommenen, in aposteriorischen Mysterien, die sie mittels einer Teleologie des Zufalls neutralisiert. Solche Überlegungen sind in Walker-Werke wie ‚Stromern im Bild‘ oder ‚Basler Alphabet‘ (Mein Herz ist frei/Basler Alphabet, 1977-79, Dispersion an Wand, ca. 1500 cm, Kunstmuseum Luzern) eingegangen, von diesen zugleich geprägt, da durch Objektivierung im und als Werk deutlicher werdend. Die Zufälligkeit der Anordnung von Flecken wird in die Verführung zum Sinn umgeformt, mindestens an diese Grenze getrieben. Ähnliches gilt auch für die Absurdität des Zufalls im Zyklus ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘ (Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 1977).

Kunst ist für Walker nicht Zeichen für eine Realität, sondern meint diese selbst unmittelbar. Kunst will lebensweltlich, also existenziell wirken. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d.h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst über Referenzmodelle oder Darstellungen zu lösen. Kunst, so Aldo Walker pointiert, „löst keine Probleme, die mit der Welt zu tun haben. Und zwar deshalb nicht, weil sie sich kontinuierlich ihre eigenen Probleme schafft, sich somit von der Wirklichkeit entfernt und überflüssigerweise selbst eine Art von Wirklichkeit erlangt.“²³⁵ Kunst, die sich ihre eigenen Probleme schafft, ist nicht Utopie oder Antizipati-

²³⁴ Vgl. Anton Ehrenzweig, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst – Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*, München 1974.

²³⁵ Aldo Walker in ‚Unterstellung – Versuch – Irrtum‘, Kunstmuseum Luzern 1977, o.S.

on, sondern Wirklichkeit. Kunst kann keinen Wahrheitsanspruch haben. Es wäre demnach ein prinzipieller Fehler, Aldo Walkers Kunst und Kunsttheorie moralisch zu kommentieren oder zu vereinnahmen.²³⁶ Seine Kunst artikuliert sich im außermoralischen Sinne. Deshalb dient sie nicht als Instrument des Erkennens des Realen, sie ist nicht Erkenntnis, sondern Gedanke und dessen Vergegenständlichung unter Einbezug der Bildsprachlichkeit, die nur gegenüber der Wortsprache metaphorisch erscheint, in Bezug auf das Imaginäre jedoch als sprachliche Inkorporierung im Medium des Visuellen wirkt. In Tat und Wahrheit sind Bild- und Wortsprachlichkeit natürlich weder auf einer substanziellen noch einer akzidentiellen Ebene in prinzipieller Hinsicht voneinander zu trennen.²³⁷

Instrument ist Kunst vorrangig im Hinblick auf den Rezipienten. Sie bezieht sich auf die durch sie geschaffenen Voraussetzungen, die durch die Freiheit des Betrachters immer wieder als fremd erscheinen und als Fremdes wirken, denn das Werk ist auf das Tun des Rezipienten angewiesen. „Letzte Konsequenz daraus ist, daß das eigentliche Kunstwerk nicht als ein materielles Ding verstanden wird, sondern als eines, das sich im gestaltenden Wahrnehmungs- und Denkprozeß als Tathandlung manifestiert.“²³⁸

Kunst vollendet sich also mittels Rhetorik in der Wirkung auf den Rezipienten und innerhalb dessen vitalen Tuns als Synthese, nicht nur von Sprache, Form, Material und Ausdruck, sondern auch als eine der Korrespondenzen (Konflikte, Kontiguitäten) zwischen Künstler, Werk und Betrachter. Beide, Künstler wie Betrachter, leben nicht aus der Imagination, sondern machen Gebrauch von dieser. Kunst ist eine ihrer wesentlichen Gebrauchsformen. Daraus resultiert die deutliche und klare Absage an die romantische Figur des Künstlers als des exemplarischen Subjekts. Walker versteht gegen solche Mythisierung seine Arbeit als rhetorische Inszenierung einer Schnittstelle, d.h. als Medium für das Ingangbringen von Mediatisierungsprozessen in Bezug auf Wirkungen für den Betrachter. Das Eigentliche ist nicht zu übersetzen, es wirkt unmittelbar. Oder eben gar nicht. Die Bedeutung der Kunst erklärt sich nicht im Schema der Referenz oder Repräsentation. Sie ist in der eben behaupteten Weise ein synthetisches, d.h. auf Erfahrungsüberschuß und Zuwachs von außen angewiesenes Verfahren und System, das auf das Werk isoliert mittels eines abwesenden Be-

²³⁶ Wie Urs Stahel dies tut, wenn er Aldo Walkers Aussage, finales Ziel der künstlerischen zeitgenössischen Praktiken am Ende der 70er Jahre sei „nun nicht mehr die ‚Allverbundenheit‘, sondern die exzentrische Problematisierung der Selbstgenügsamkeit, damit wird Kunst im wesentlichen asozial“, als ein moralisches Urteil bewertet. Vgl. Urs Stahel, Brennpunkt 1980, in: *Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, Bd. XII. Disentis 1992, S. 103.

²³⁷ Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore 1953; dazu weiter: André Vladimir Heiz, *Der Widerstand hängt an einem Faden. Semiotische Bindungspunkte zum Phänomen Gewebe*, in: *Tuchführung*, Zürich, Museum für Gestaltung 1993.

²³⁸ Christoph Schenker, in: ‚Früher oder später. Aldo Walker‘, Kat. Kunstmuseum Luzern 1989, S. 20.

zeichneten verweist. Mit der bekannten Gedankenfigur aus Ludwig Wittgensteins ‚Philosophischen Untersuchungen‘ ist die Bedeutung der Kunst als ihr Gebrauch anzusprechen. Ihr Sinn existiert in ihrer Verwendung. Die Bedeutung der Werke ist ihr Gebrauch in der sprachlichen, imaginativen, ästhetisch aktiven, also ‚handelnden‘ Verlebendigung rezipierter Kunst. Dafür bedarf es keiner Selbstreferenz des Kunstsystems. Kunstwerke haben die genuine Kraft, als sie und durch sich selbst zu wirken, ohne daß sie vorab nominell gesichert sein müßten. Gerade das, was sie kraftvoll aufschließen, macht sie evident. Andernfalls wären sie nur Exempel eines Indiziensicherungsprozesses, einer deklarativen Zugehörigkeitsabsicht und einer Legitimationsstrategie. Walker richtet sich mit diesen Regularien dezidiert gegen die dem Kunstsystem als angeblich selbstgenügsamer Selbstorganisation eingeschriebene autoritative Ideologie. Kunst ist ein Medium und Ereignis, eine Kraft der Hinwirkung auf Konstruktionen und Perzeptionen im unauftrennbaren Akt von Sehen und Denken. Bild ist das Bildereignis selbst. Das Werk erzeugt die Erregung, die es konzentriert und integriert diese in nur vorläufig stabile Systeme. Am so gesetzten Charakter des Ephemeren erweist sich die Kraft der Epiphanie, ihres Aufscheinens. In erweiterter Akzentuierung wird das identisch mit dem Erhabenen, das Bedingung der affektiven Wirkung der Kunst für Walker in jedem Falle ist.

Die Kategorie des Erhabenen eignet sich jedoch wegen ihrer Perennierungstendenz nicht besonders gut für die wechselnden situativen Voraussetzungen, die mit der Möglichkeit der affektiven Erregung gegenüber dem Kunstwerk notwendig und produktiv verbunden sind. Sie verlaufen sich in die Zeit und sind nicht in einer Ontologie oder als Identität gefaßt. Die Wirkung der Kunst ist eine Ressource im Spiel der Initiationen, Regressionen und Kompressionen. In dieser Funktion ist sie dem substantiierenden kollektiven Gedächtnis, der *langue* und dem Insgesamt der als Erinnerung generierbaren Aussagen vergleichbar. Da sie zu dieser Generierung der rhetorischen und poetischen Methoden bedarf, ist ihre Topik von entscheidendem Interesse. Mit wiederholtem Verweis auf die Relevanz von Bornscheuers Topik-Lehre²³⁹ referiert Aldo Walker vier Strukturelemente, die nützlich sind für die Abrufbarkeit wesentlicher Inhalte aus dem kollektiven Gedächtnis: Habitualität als Gemeinsinn, Potentialität als Variation, Intentionalität als Setzung, Symbolizität als Form. Diese Strukturierung ist wesentlich auf das Geschichtliche der Verweisketten orientiert und dient nicht der Erzeugung eines Mythos als Form.

Die Beziehungen zwischen Bild und Wort, also Nuancierungen und Oppositionen zwischen Modi von Sprachlichkeit können offenkundig bisher nicht aufgelöst, sondern immer nur differenziert, variiert und einer situierenden und erprobenden Synthese zugefügt werden. Bildsprachlichkeit und Wortsprachlichkeit sind gerade deshalb weder substantiell noch akzidentiell zu trennen. Die

²³⁹ Vgl. Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt 1976.

Nuancierungen und Unterschiede (also das, was aus der Methode der Erörterung einerseits, der referentiellen Identifikation von Sachverhalten andererseits folgt) ist anders zu fassen. Sprache ist immer propositional, das können Bilder nur ausnahmsweise und indirekt leisten. Bilder verfügen im übrigen und beispielsweise ja auch nicht über Operatoren oder über Negation, Disjunktion und Konditionalis. Sie sind Agglutinationen (Anordnungen) ohne eindeutige Richtung. Aber: „Eine Kunst, die sich auf Semantisches beschränkt, fährt epistemologisch eingleisig.“²⁴⁰ Wenn Aldo Walkers Bilder Gedankenbilder sind, dann sind sie es als und in ihrer eigenen Erscheinung. Sie handeln nicht bloß von etwas, zeigen dieses nicht, verweisen nicht darauf.

Weitere bildtheoretische Erwägungen schließen daran an: Die Verkörperung der Maximen und Hypothesen geschieht nicht auf dem Wege der Referenzbildung, sondern der handelnden Konstruktion und Herstellung. Die Kunst hat ihre Möglichkeit in und über weite Strecken auch als Prozeß solcher Schöpfung. Sie besteht kraft ihrer Evidenz und als ihre eigene Wirkung und Wirklichkeit. Bilder besitzen an sich keine Information. Jeder Versuch ihrer klaren Identifikation scheitert immer wieder. Das vermeintlich Feststehende gerät so entschieden in Bewegung. Dazu dient auch eine Kunst der paralogischen Überraschung durch Verwendung und Verschiebung des Gemeinplatzes. Alle Kunst ist immer schon darin rhetorisch, daß sie ein Spiel mit Ausgangsmöglichkeiten spielt. Je reduktiver und klarer die Anlage, umso ausufernder und weitreichender können Wirkungen sein – ein gegen zusätzliche, willentlich bemühte Poetisierung des Codematerials sprechender Effekt.

Es gibt bisher keine der intuitiv grundierten Logik der Forschung vergleichbare determinierbare Logik der Schöpfung, sondern nur eine immer schon im Zwischenraum und in Bewegung stehende Kette der Mediatisierungen und Medialisierungen²⁴¹, die je momentane und aspektuale Verbindung von Effekten, Techniken und Zeichen. „Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“²⁴² Mit wiederholtem Verweis auf die antike Sophistik hält Walker Wahrheit, wenn es sie denn gäbe, für nicht kommunizierbar. Leidenschaftliches Irren sei für die Kunst produktiver als methodisches Suchen. Nur das Unvorhersehbare sei es wert, als Entdeckung gefeiert oder verworfen zu werden. Kunst erzeuge Wirklichkeiten stets im strikten Bewußtsein der Fiktio-

²⁴⁰ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung „Schweizer Kunst '70–'80“, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

²⁴¹ Vgl. dazu André Vladimir Heiz, *Medium – eine Welt dazwischen*, Schriftenreihe des Museums für Gestaltung Zürich, Nr. 23, Zürich 1998; ders., *Etwas geht aus*, in: ders./Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Edition Museum für Gestaltung Zürich 1998; Hans Ulrich Reck, *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie*, Würzburg 1994.

²⁴² Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung „Schweizer Kunst '70–'80“, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S. Ich meine, man sollte den Satz auf dem Wort ‚eine‘ betonen.

nen. Ironie ist eine Bühne in diesem Spiel der Inszenierung von Realitäten. Ironie versteht Walker als sich belehrender Zweifel – unter Einschluß stärkstmöglicher Skepsis gegen sich selbst – an der Wahrheitsbehauptung mit dem Interesse, wenn möglich an diesen oder dann weiteren möglichen Wahrheiten festzuhalten, nicht als Demonstration von Nutzlosigkeit. Erkenntnis durch Gewöhnung ist der wesentliche Hintergrund für solche – im Geiste der Antike geschulte – Skepsis.

Besonderung des Sittlichen, Individualität der Sittlichkeit – Kunsttheoretische Kernthesen Aldo Walkers

Die Skepsis, die Argumentationsschulung aus dem Geist der Sophistik beziehen sich im Kern nicht nur auf das Vermögen der Vernunft, sondern die Anschaulichkeit des Argumentierens, das immer auch nach Aspekten einer innengesteuerten Visualität der jeweils gewonnenen Erfahrungsordnung, nach Maßgabe einer befriedigenden Entfaltung, also auch nach Gestaltkriterien bewertet wird und nicht nur nach dem analytischen Gehalt. Metaphorisierungen spielen darin jederzeit eine bedeutende Rolle, wie das ironisch-skeptische Vermögen der Sophisten stets belegt hat. Es sind die Übergänge zu wechselnden Kontexten, in denen das Denken seine Lebendigkeit entfaltet und unter Beweis stellt. Der symbolische Akt darin ist immer Gedanke, eine Proposition, nicht bloß ein Meinen oder ein Bezeichnen, kein Übermitteln eines Inhalts, sondern der Inhalt selbst, der in seiner ganzen Bildhaftigkeit immer auch Ausdruck, Bezugnahme/-Denotation, propositionale Organisation eines Sachverhaltes ist. Und insofern ist Bedeutung immer auch – *eo ipso*, als sie selbst – der Gebrauch, den die Sprache oder eine andere symbolische Handlung vornimmt und aus der ersichtlich wird, was für eine Bedeutung einem Ausdruck zukommt. Basale Kraft der Lebendigkeit auf der Ebene des Bewußtseins ist demnach nicht die allgemeine Form, Sprache als solche, denn sie spricht sich nicht selbst. Das tut erst ihre Performierung, d.h. die lebendige Äußerung, Nutzung der *langue* in, als und durch *parole*. Das bedeutet unvermeidlicherweise immer: Subjektive, partikulare Verschiebung der Strukturen in undeutliche und am Rand verzerrte, ambivalente Redeweise, die zu ihrer Verdeutlichung genau dessen bedarf, wozu sie und wie sie funktioniert, der spezifischen Kontexte, deren Verständnis in Hinsicht bestimmter Problemlösungserwartungen oder Interessen sich darbieten. Der Tatbestand der grundsätzlichen Lebendigkeit, des Daseins, ist die Individuierung, ein egozentrisches Wollen.²⁴³

Das Medium der Kunst macht das Bild der Kunst zu einem Ereignis. Formalisierte Selbstbezüglichkeit verlagert dieses Ereignis dagegen auf den Prozeß

²⁴³ Vgl. dazu und im folgenden Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel, in: *lettre d'images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, hier S. 7.

jederzeit demonstrierbarer Selbstreferenz und löst es entsprechend umfänglich auf. Es findet nicht mehr real und individuell statt, sondern allenfalls als Spur in einer verallgemeinerten Differenzlosigkeit. Die im Namen der Syntax und ihrer Vervollkommenung geforderte Maxime der Selbstbezüglichkeit der Kunst reproduziert die Steuerungsbedingungen des Systems und ist demnach autoritär, ideologisch und Ausdruck von Macht. In der Tat ist das Prinzip der Entwicklung der bildenden Kunst immer der Ästhetik der Macht verbunden gewesen.²⁴⁴ Das äußert sich mit dem Heraustreten aus dem Handwerk und seiner Bildungsmittel als konzeptuelle Organisation eines akademischen Gedankens und markiert den Beginn der Kunstpolitik der Neuzeit seit dem Manierismus. Es belegt also die Selbstdifferenzierung eines zunehmend verästelten Subsystems Kunst gerade an dieser Ausrichtung auf Macht, was immer die emanzipative Konnotation einer Kunst oder Ästhetik aus der Sicht künstlerischer individueller Moral auch anderes bezwecken oder behaupten will. Diese historisch unverfügbare Genealogie gilt noch für *Bauhaus* und *Hochschule für Gestaltung Ulm*, obwohl dort nicht mehr die empirische Macht des organisierten Staates in seiner zeitgenössischen Gestalt den Partner ausmacht, sondern eine ideale, fiktive Größe, ein idealisiertes Regime revolutionierter, ästhetisch befreiter Vernünftigkeit, eine universale Form der modern verwirklichten Zivilisierung. In dieser Weise, es sei ‚en passant‘ angedeutet, sieht Bazon Brock einzig noch die Aufgabe der Kunst gerechtfertigt: Selbsttransformation des Kulturellen, also der partialen und gewaltsamen Setzungen, Umformung der Kultur in Zivilisierung, Mitwirken an der Durchsetzung universeller Standards der Begrenzung der Kulturen sowie forcierte Musealisierung.²⁴⁵

Bildhaftigkeit als Einheit aller Weisen, Gedanken zu vergegenständlichen, zeigt, daß ihr immer eine topische und rhetorische Organisationsleistung zugrundeliegt. Deshalb sagt Walker: „Kunst ist wesentlich Sprache“²⁴⁶, d.h. mentale Vergegenständlichung. Der heuristische Begriff der Sprache meint immer Formulierung/Formierung von Gedachtem, Konzeptualisierung des Gedankens. Denn nur so, in und durch symbolische Formen, sind Erfahrungen organisierbar. Das ist das heuristische Moment der Konstruktion aller Aussagen. Walkers konsequente Auffassung ist, daß Kunst darin nichts besonders ist, keine eigene Referenz aufweist, keinen eigenen Objektbereich besitzt, nicht einmal eine eigene Sprache, sondern Darstellung der ihr durch die Darstellung genuin zugänglichen Gedanken ist. Sie entfaltet sich aus einer selbsterzeugten Singularität. Diese Entfaltung realisiert sich in teilweise rekursiven Schlaufen, aber sie ist nicht selbstre-

²⁴⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck, Design, Kunst, Styling: Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte ZAK 45/88/Heft 1, Zürich 1988; ders., Design als Politik: Reflexionsverluste auf allen Seiten, in: Kunstdenkmäler 3/88, Zürich.

²⁴⁵ Vgl. Bazon Brock, Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990.

²⁴⁶ Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel, in: lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhau Zürich 1989, S. 7.

ferentiell im systemischen Sinne einer Ausklammerung von Umgebungen und Kontexten. Dem entspricht subjektiv die Setzung des Undurchdringlichen, der Willensakt der Selbstgenerierung einer singulären Form, die immer einer artikulierten Vereinsamung auf Seiten des Künstlers entspricht. Walker nennt dieses denn auch das Geheimnisvolle innerhalb einer „egozentrischen Vereinsamung“²⁴⁷ und sieht den Nukleus in einer sich entwerfenden Bildhaftigkeit des leidenden Individuums, das dem generellen Horizont des Lebens unterworfen ist, aber durch die Wahrnehmung des Unterworfenseins nicht fremdbestimmt wird, sondern seiner Identität gewiß. Und das heißt eben: seiner Vereinzelung.

Die rhetorische Situierung ruft Inhalte aus dem kollektiven Gedächtnis ab oder generiert sie. Kunst ist autonomes Zeichensystem, seine Referenzen aber teilt es mit dem allgemeinen Bewußtseinszustand, dem Interpretations- und Bedeutungshorizont der Gesellschaft. Walker teilt also die Auffassung von Jan Mukarovsky²⁴⁸ und insgesamt des Prager Strukturalismus, was diese Frage anbetrifft. Eine weitere wichtige Referenz sind die Forschungen Karl Bühlers²⁴⁹, insbesondere seine in variable und unbeschränkte lebensweltliche Kontexte hinein sich öffnende schematische Ausweitung des Kommunikationsprozesses bei Roman Jakobson.²⁵⁰ Die Referenzwelt der Kunst ist keine Kunstwelt, sondern die gewöhnliche Welt. Es gibt keine andere Welt. Kunst findet in der Welt statt und entfaltet ihr Besonderes, ihre Weise zu sein, inmitten des allgemeinen Bewußtseins. Kunst ist besondere Hinsicht, aber nicht hermetisches Terrain oder privilegiertes Territorium, das nur ihr zugänglich wäre. Der Gemeinsinn ist bis hin zum Trivialen, Gewohnten und Gewöhnlichen zu akzeptieren. Kunst ist Zeigen der Variation des Möglichen in Hinsichten auf ein solches allgemeines Bewußtsein, das sich ihr genau durch diese gewählte und getroffene Hinsicht als ein besonderes erschließt. Das Symbolische als Form erscheint spezifisch durch Ausbildung solcher Hinsichten. Das allgemeine Bewußtsein ist eine Umschreibung aller überhaupt denkbaren und formulierten Sachverhalte und Tatbestände, ein Residuum und eine Ressource. Es kann aber nicht existieren in Gestalt eines Allgemeinen. Bewußtsein existiert nur als besonderes oder einzelnes. Aber sein Existenz- und Referenzraum als Insgesamt der Akte, die in besonderer Weise sich

²⁴⁷ Ebda., S. 31.

²⁴⁸ Vgl. weiter: Jan Mukarovsky, Kapitel aus der ‚Ästhetik‘, Frankfurt 1970; ders., Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967; ders., Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt 1989.

²⁴⁹ Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1965; ders., Die Axiomatik der Sprachwissenschaften, Frankfurt 1969; Karl Bühler, Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1968.

²⁵⁰ Vgl. zum Hintergrund: Roman Jakobson, Aufsätze zur Linguistik und Poetik, München 1974; ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt 1979; ders., Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt 1988; zu Roman Jakobson vgl. Elmar Holenstein, Linguistik – Semiotik – Hermeneutik. Plädoyers für eine strukturelle Phänomenologie, Frankfurt 1976; ders., Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt 1975.

auf ihn richten können, dieser Raum umschreibt ein Allgemeines in dem hier verhandelten Sinne.

Wirksam sind Bilder nicht als Gedanken, sondern als Affekte. Deshalb sind auch ein symbolischer Unsinn – ‚traurige Quadrate‘ – oder andere epistemische Paradoxien und Vagheiten als Erkenntnisbeitrag zunächst akzeptiert. Aldo Walkers ‚Gleichungen/50 Sätze zur Kunst‘ (Gleichungen, 1970–71, Fotoleinen, 12 x 90 x 90 cm, Kunstmuseum Luzern) behandeln – konzeptuell und konkret, als Diskurs wie als Schriftbild – wesentliche Aspekte der Bildtheorie aus der Sicht der Kunst. Man muß Bedeutung und Sinn unterscheiden. Walkers diesbezügliche Ideen in den beiden erwähnten Arbeiten und dem damaligen zeitgeschichtlichen Umfeld seiner Konzepte richten sich dezidiert gegen die Tautologien der Konzeptkunst. Erscheinungen der Kunst und natürliche Erscheinungen können dieselbe Bedeutung haben, sie haben aber jeweils einen anderen Sinn. Die Differenz von Bedeutung und Sinn ist semiotisch artikulierbar und in allen möglichen Sprachsystemen, auch dem Alltagssprachlichen System gegeben. Bedeutung ist, was der Inhalt einer Aussage umschreibt oder festlegt. Der Sinn ist, was sich mittels Repräsentationen dieser bedeutenden Aussage für einen Interpreten ergibt – unabhängig davon, welche Schlüsse er im einzelnen daraus ziehen mag. Sinn ist also Auswertung der Bedeutung für ein Bewußtsein. Sinn hat eine mehrstellige Relation, ist reicher gegliedert und bezogen als Bedeutung. Bedeutung ist eine Relation, die sich auf die Aussage eines Satzes bezieht, Sinn eine Relation, die sich auf die Repräsentationsmöglichkeiten der Bedeutung im Hinblick auf den Satz bezieht, der der Bedeutung zugrundeliegt, sie ausdrückt, enthält oder verkörpert. Sinn bedenkt mögliche Konsequenzen aus repräsentierten Aussagen, also aus Bedeutungen. Erscheinungen können dieselbe referentielle Bedeutung haben, aber je nach Kontext einen anderen Sinn. Man denke nur an Duchamps *ready mades*. Natürliche Erscheinungen können identisch sein und sogar eine identische Bedeutung haben, trotzdem sie einen ganz anderen Sinn aufweisen. Die Deutung der Form von Kunstvorschlägen muß nicht einer Analyse der Strukturen von Tatsachen gehorchen, wie sie der frühe Wittgenstein in der unbedingten Homologie der Strukturen von Welt und Sprache zunächst als unvermeidlich ansah. Im Falle der Kunst kommt deshalb ein Neues durch individuelle Gesichtspunkte dazu. Kunst arbeitet auf ihre Weise mit Relationen, die sich zwischen beliebigen Gedanken und Aussagen herstellen lassen.

Im Unterschied zu anwendungsorientierten Wissenschaften, die solche Relationen auf ein eng bestimmtes Feld begrenzen, produziert die Kunst immer wieder neue Verknüpfungen und läßt entsprechend neue Sachverhalte aus neu konstellierten Relationen hervorgehen. Sie nimmt, als eine Art Grundlagenexperiment, beliebige und ungeschützte Verknüpfungen vor. Kunst ist demnach ein synthetisches Prinzip, das weder apriorisch noch aposteriorisch für alle denkbaren Fälle festgelegt werden kann. Sie vollzieht sich in individuellen Setzungen. Ideen der Kunst können vernünftig oder unvernünftig sein, denn Kunst wird ausschließlich durch das in Denkprozessen produzierte Mögliche bestimmt, als

eine ständige Transformation aus einem Möglichkeits- in einen Wirklichkeitsbereich. Das Wirkliche ist hierin immer Aktualisierung von Möglichem. Eine Arbeit des russischen Mathematikers und Kybernetikers J.A. Petrov über die Aktualpräsenz des Unendlichen²⁵¹ weist nach, daß Induktion nicht in all den von ihr und für sie vorgesehenen Fällen, also im Grunde überhaupt nicht zuverlässig genug funktioniert. Das aktual Unendliche ist parallel zu den hier angebotenen Argumentationslinien auch in Mathematik und Kybernetik nicht in Form eines gesicherten Erfahrungswissens beschreibbar. Es bleibt der wissenschaftstheoretischen Fundierung der Welt also gar nichts anderes übrig, als auf deren systemisch geschlossenen Aufbau ebenso zu verzichten wie auf den induktiven Empirismus, der in ständig vorgreifenden Schematisierungen die Vollendung der Erfahrungen – *im Prinzip* – behaupten kann.

Die Kunst besteht in Handlungen, die sich auf nichts anderes zurückführen lassen. Damit ist aber die Kritik an der üblichen Auffassung und viel beschworenen Rede von der Eigengesetzlichkeit der Kunst weder widerlegt noch erübrigt. Wird Eigengesetzlichkeit der Kunst als eines dominanten Mediums (oder einer kohärenten Territoriums-Bezeichnung) angenommen, dann verschwindet, nach Walker, die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Tuns, denn aller Individualismus wäre nur noch Zierde/Sich-Zieren und in einem minderwertigen Sinne aposteriorisch. Geht es um die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Tuns, dann geht es nicht um die sektorale Kennzeichnung der Kunst. Entweder-oder. Entweder Autonomie der Kunst oder Autonomie der Künstler. Beides zugleich geht nicht. Walkers Kritik an der Moderne, welche die Wechselwirkung zwischen Kunst und Kontexten sowie die Wirkung der Kunstwerke auf Umgebungen als autonom faßt – als ob Kunst eine höhere Erkenntnis sei, ein sittlicheres Handeln, eine tiefere Ästhetik, einen wahren Glauben ermögliche oder inkorporiere – läuft denn auch zwingend auf eine Zurückweisung der Instrumentalisierung von Kunst für eine solche Eigengesetzlichkeit hinaus. Nur archaische Kunst, die nicht als Kunst auftritt oder die schrille Verweigerung im Stile von *art brut* – und auch hier nur in deren Entwicklungsphase, also vor der Schwelle umfassender Musealisierung und Integration in den Kunstmarkt – markieren die beiden gelingenden Möglichkeiten des Autonomien der Kunst in einer Gestalt des Objektiven und des Subjektiven, als Präsenzen der epistemischen Möglichkeiten individueller Imagination in und durch Kunst. Die epistemische Gebundenheit an die Radikalität des Singulären wird ansonsten durch äußerliche ästhetische Präferenzen verdeckt, verharmlost und gar zerstört. Diese Verharmlosung hat parallel zur angeblich restlos gelingenden Autonomisierung der modernen

²⁵¹ Vgl. J.A. Petrov, Logische Probleme der Realisierbarkeits- und Unendlichkeitsbegriffe, Berlin 1971; vgl. auch die von Aldo Walker sehr geschätzte ‚Grundlegung einer Mathematik der Qualitäten. Zahl – Zeichen – Spur – Tao‘ von Engelbert Kronthaler, Bern u.a. 1986. Außerdem: Wolfgang Stegmüller, Das Problem der Induktion: Humes Herausforderung und moderne Antworten, Der sogenannte Zirkel des Verstehens, Darmstadt 1974.

Kunst eine lange und erfolgreiche Geschichte, also nicht gegen die, sondern parallel zur Funktionalisierung eines ganz bestimmten Künstlerbildes.

Man gelangt niemals zu einer Reinheit klar begriffener Formen innerhalb der Wahrnehmung der Welt. Von der Kunst aus werden im besten Falle einer Näherung an solche Ideale die Abweichungen umso spürbarer. Es erweist sich, daß immer neue Gesichtspunkte in und aus ihr möglich sind. Um die Widersprüchlichkeit der Vorschläge der Kunst auszuräumen, muß man entweder die semantische Konstruktion oder die elementare Logik für die Beschreibung der Welt außer Kraft setzen – beides müßige und sinnlose Anstrengungen. Obwohl also Kunst und Wissenschaft auf der Ebene der Symbole, des Aufbaus symbolischer Orientierungen bezüglich des Stellenwerts und der Geltung allgemein verbindlicher Bezeichnungen letztlich als gleichwertig zu akzeptieren sind, unterscheiden sie sich voneinander doch wesentlich und nicht nur graduell auf der Ebene der Phänotypen und erst recht bezüglich des Kriteriums objektivierbarer Erkenntnisgewinnung. Auch wenn in bestimmter Hinsicht nicht selten Grundlagenwissenschaften des Experimentellen als Analogien zur poetischen Kraft der Kunst gewertet werden, bedeutet das keineswegs, daß Kunst auf die Artikulation von Erkenntnissen verpflichtet werden kann. Ja: Es bedeutet nicht einmal, daß Kunst sich für spezifische Erkenntnisse besonders zu eignen vermöchte. Die Kunst der hermetischen Setzung als Inanspruchnahme einer entschiedenen Artikulation des Individuellen provoziert nämlich von Anderem abgeschlossene singuläre vitalistische Begriffe, d.h. idiosynkratische Metaphern. Diesen Rekurs auf hermetische Setzungen bezeichnet Walker als ‚unsittlich‘. Und zwar unabhängig davon, ob ihm ein kollektives Deutungsmuster oder eine singuläre Intention zugrunde liegen. Wird das Kunstwerk diszipliniert – z.Bsp. durch die berühmte autonome Erkenntnisfunktion, die im Medium der Referenz seinen Zeichen eingeschrieben wird als universal festlegbare Bedeutung –, dann verschwinden alle weiteren Erkenntnismöglichkeiten. Daraus folgt, so Walker: „Aus einem Kunstwerk können keine erkenntnisrelevanten Schlüsse gezogen werden“²⁵², wenn nur vom Prinzip der individuellen Interpretation ausgegangen wird. Kunstgeschichte fungiert hierbei in der Regel als formale Konventionalisierung, Kontinuierung der eingeschliffenen Formalisierungen – wofür sie wie alles, was auf Konfirmierung aufruhrt, immanent die besten Gründe hat. Denn mit der konventionell festgesetzten Bedeutung erübrigt sich die Überprüfung der Kunst an der Wirklichkeit, am Tatsachenwissen. Dieses grundiert und reguliert unsere Welt aber insgesamt. Es steht nicht zur Disposition der Kunst, die als Lebenswelt (und damit Mediatisierung der objektiven Welt) existierende Ontologie zu leugnen, sondern ihr nur zu, diese mit ihren Mittel zu modifizieren und zu transformieren.

²⁵² Aldo Walker, *Enveloppe. Bild ohne Titel*, in: *lettre d'images par aldo walker*, Kat. Helmhau Zürich 1989, S. 17.

Die Aussage, daß aus einem Kunstwerk keine erkenntnisrelevanten Schlüsse gezogen werden können, bedeutet, zugespitzt formuliert: Man operiert mit der Semantik, ohne der Logik zu folgen oder strukturiert die Logik und kommt dann zu keinen bedeutungsvollen Einsichten. Ein Ausweg wiederum ist nur: Die Widersprüchlichkeit der Kunst zuzulassen, was bedeutet, da Kunst in Widersprüchen sich notwendig bewegt: An dieser Stelle Kunst zuzulassen – methodisch, prozessual und heuristisch. Plädiert man für Nichtwidersprüchlichkeit der Kunst, dann hat man zwischen Logik und Semantik zu wählen – eine unsinnige, verstellte und verkürzte Alternative, eine unmögliche Wahl. Alle anderen Systeme außer der Kunst leiden unter der Gödelschen Tatsache, daß die in den Systemen organisierten Aussagen und geordneten Sachverhalte und Elemente nicht umfassend als wahrheitsfähig begründet werden, also in sich selber systemisch enthalten und als enthaltene dargestellt, markiert und bezeichnet werden können.²⁵³ Und auch die Kunst würde diesem Schicksal nicht entgehen, wenn sie denn solcher Art Systematik beanspruchen würde – schon die Systemtheorie des Nicht-Systemischen der Kunst fällt in diese Begründungsgrube. Kein System kann durch oder aus sich selbst bewiesen werden – aber die Kunst ist substanziell auch kein System, sondern ein Ensemble von Praktiken, von Verfahren, die variabel verschiedenen Methoden ausgesetzt sein können. Die Euklidische Geometrie ist im Sinne Gödels als System nicht auf ihrer eigenen Objektebene beweisbar. Aber aus ihr geht, unter Kombination mit anderem, die Mechanik hervor, was Tatbeweise handgreiflicher und eigener Art, Praktikabilität und, wie der Konstruktivist sagen würde, ‚Viabilität‘ in ausreichender Weise erzeugt. Die Euklidische Geometrie insgesamt als wahr zu behaupten oder als vollständig zu beschreiben, scheitert an der von Gödel diagnostizierten Divergenz von Sachverhalten auf der Objekt- und Wahrheitsbehauptung auf einer Metaebene.²⁵⁴

Für eine Theorie im strikten Sinne bedarf man der Darstellung der Wahrheitsfähigkeit eines Systems auf der nächsthöheren Ebene, welche die Aussagen der Objektebene und die Hinsichten ihrer Wahrheitsfähigkeit im Blick auf die Meta-Ebene beschreibt. Allerdings gilt dasselbe Problem auch für diese Meta-Ebene und so ergibt sich ein *regressus ad infinitum* oder eine Begründungsspirale, die prinzipiell nicht zu stoppen oder abzubrechen sind. Deshalb gibt es ja seit geraumer Zeit ebenso rationale und wahrheitsfähige, außerdem auf ihre Weise ebenfalls pragmatisch operable nicht-euklidische Geometrien, z.Bsp. die von Riemann. Die Äquivalenz der Wahrheitsfunktionen bleibt nun auch bestehen über eine eher bemühte Gebietsverteilung, Legitimation von Verwendungsbereichen und Anwendungsfällen hinaus. Bekanntlich ist ja die Funktionsmechanik

²⁵³ Vgl. Kurt Gödel, The consistency of the axiom of choice and of the generalized continuum-hypothesis with the axioms of set theory, Princeton NJ 1966; ders., On formally undecidable propositions of *Principia Mathematica* and related systems, New York 1962; ders., Wahrheit und Beweisbarkeit, 2002.

²⁵⁴ Vgl. aus ganz anderer Sicht ebenfalls zum Empirie- und Erfahrungsproblem solchen Wissens: Michel Serres, *La Naissance de la Géométrie*, Paris 1996.

der Mathematik wesentlich tautologisch, sodaß man sich nicht zu wundern braucht, wenn, genau wie bei der Konzeptkunst, keine neuen Erkenntnisse hervorgebracht werden können, diese jedenfalls nicht notwendig sind. Man erinnere sich jedoch hier, um Mißverständnissen vorzubeugen, daran, daß Mathematik weder eine Geistes-, noch eine Natur-, sondern eine Strukturwissenschaft ist. Und trivial ist natürlich alles für den, der das, was verhandelt wird, bereits verstanden hat – unabhängig von objektiven Kriterien für Trivialität oder Nicht-Trivialität im Sinne der erweiterten Kybernetik Heinz von Foerstern. Die semantische Ebene ist nie trivial, außer für eine bestimmte Hinsicht oder Person im Sinne der habituellen und initiatorischen Wiederholungsfiguren und Wiedererkennungseffekte. In Walkers ‚50 Sätzen zur Kunst‘ (Gleichungen, 1970–71, Fotoleinen, 12 x 90 x 90 cm, Kunstmuseum Luzern) werden solche Probleme auf intrikate und sophistische Weise weniger verhandelt, als vielmehr in einer der Paradoxie dienenden Zuspitzung ausgereizt. Darin erweist sich zugleich die Möglichkeitsbedingung der Kunst: Sie bringt sich selber nicht explizit als System zur Darstellung. Wenn sie Erkenntnisse produziert, dann kann sie gar nicht selbstreferentiell sein. In der Kunst ist Neues möglich nicht kraft Rückkoppelung, sondern durch individuelle Setzung. Rückkoppelung sichert nämlich Affirmation durch Ausblendung der Abweichungen noch dort, wo sie differentielle Zustände mißt. Transitorisch sensibilisiert bleibt demnach jeder Blick auf die abweichenden Zustände und das Moment ihrer Noch-nicht-Aufgelöstheit.

Die kommunikative Bindung der Kunst ist ontologisch trivial. Kunst hat als normative Erscheinung ihr Gegenstück nicht in der idealen, sondern der natürlichen Sprache, d.h. als Koexistenz von Reinheit und Unschärfe in einem emphatisierbaren Medium, in dem es nicht nur um Darstellung oder Wahrheit geht. Kunst schafft das von jeder Erfahrung Unabhängige nur in dem Sinne, daß sie stetig verschiedene Vorschläge für unterschiedliche Erfahrungen macht. In natürlichen Sprachen verändert sich die Symbolik durch Angewiesenheit auf eine gemeinsame Ontologie – und zwar unbekümmert um jeden Wahrheitsbeweis. Die lebensweltliche Ontologie als eine ausreichende Theorie der orientierenden Erfahrungen ist differenzierungsfähig und im notwendigen Maße auch unscharf, zugleich ordentlich und unordentlich, partiell anarchisch und teilweise folkloristisch. Labile Performanz ist notwendig in ihren Ressourcen enthalten. Symbolische Formen bedürfen auch als ausdruckschaft gesteigerte nicht prinzipiell der Kunst, es sei denn, sie verlangten dies. Die Entstehung semiotischer Geheimnisse, so Walker weiter, hängt vom Bewegen der Gedanken ab und nicht von der stabilisierenden Zuordnung von Bezeichnendem zum Bezeichneten. Die Erkenntnismöglichkeit der Kunst sei dann nämlich von unbestimmten Symbolen und innerhalb relativer symbolischer Sphären definiert. Jede kunsthafte Disziplinierung der Kunst verbleibt im Rahmen eindimensional festgelegter, absehbarer und reproduzierbarer Kategorien. Die symbolische Intention der Kunst – zum Unterschied von anderen Symbolsystemen – lebt also durch und durch und von Anfang bis zum Ende vom widerständischen Faktum.

Was bedeutet ‚singuläre‘ oder ‚individuelle Sittlichkeit‘ in diesem Zusammenhang? Sittlich sind alle normativ geregelten Ordnungen, wenn sie bestimmten universalistischen Minimalanforderungen zu genügen vermögen. Sittlichkeit ist also ein historisches Dispositiv, das auf bestimmte Erörterungen und Wertsetzungen zurückgeht. Sittlichkeit ist ein Allgemeines der Gesellschaft, unter idealen Normen betrachtet, eine die Empirie leitende und messende Transzendentalität. Die Kunst, deren Auffassung wir im bisherigen Verlauf der Arbeit bis in feine Verzweigungen hinein herauszuarbeiten versucht haben, ist demgegenüber als Prinzip der durch den singulären Willen evozierten Unsittlichkeit, der Rücknahme der Unterworfenheit unter das Objektive ausgezeichnet. Denn die artistische Setzung kann gar nichts anderes sein als solche Vereinzelung. Das Weltbild ist vorab, sprachlich und mental, schematisierend und generativ gesetzt. Das ästhetische Moment der Kunst als ein auf schieren, individuellen Setzungen beruhendes Prinzip der Differenz und Abweichung wird aus der Sicht des Individuums nicht nur als unpassend zum gesetzten Ganzen, sondern als *außerhalb* befindlich und deshalb schon *vor* der analytischen Urteilsform der Abweichung als unsittlich, deviant, nicht passend, exzentrisch empfunden. Kunst ist zwar eine gemeinsame Form der Anschauung. Aber sie bezieht sich auf Verschiedenes. Intrinsisch als einzelnes Verschiedenes betrachtet, stellt sich monadische Dissidenz nur dem Gefühl nach ein – die Wiederholung des epistemischen Problems des Solipsismus ist dann unvermeidbar. Die Gestalt der Verschiedenheit rettet über die heterogene Summe der Verschiedenheiten, der Reihung des Einzelnen als des auf alle Seiten jeweils Andersgearteten hinaus keine allgemeine Form.

Unsittlich ist immer der Bruch, der Ausstieg aus dem Iterativen, die schiere Willkür. Ursprüngliche Bedeutung hat deshalb vor aller Reflexion der Sittlichkeitsgebote und ihrem Verhältnis zu der Existenzialität der individuellen Erfahrungen die Klarheit solch radikaler individueller Artikulation. Sie ist im eigentlichen Sinne unerschöpflich, artikuliert sich zugleich als vordem nicht Artikuliertes. Für den Bestand der Bilder aus den Methoden und Praktiken der Kunst durch Medien folgt deshalb: „Mitnichten sind Bilder die Vehikel vorformulierten Denkens“²⁵⁵. Künstlerische Ausdrücke sind nicht Resultanten geregelter Auffassungen oder gar Iterationen dieser Ausdrücke selbst. Sie sind auch keine hinführenden Funktionen. Sie sind vor allem jederzeit und in jeder Hinsicht exzentrisch, demnach für die Gebote der Sittlichkeit als Erkenntnisproblem ebenso unbrauchbar wie für eine aus realisierten Erkenntnissen hervorgehende Handlungsfolge. Die Betrachtung des auf das Allgemeine hin abgebrochenen Bezugs, die gebrochene Sittlichkeit, Erfahrung einer prismatischen Zerlegung, die nur noch in uneigentliche Verweise mündet, sie artikulieren und spielen sich alleine im Individuum ab. Seine Grundierung als künstlerisches Subjekt markiert dieses entschieden in der Sphäre existenzialer Einsamkeit. „Ursprünglichkeit ist weder

²⁵⁵ Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel, in: *lettre d’images par aldo walker*, Kat. Helmhäus Zürich 1989, S. 19.

Kunst noch Antikunst, sondern manifeste Einsamkeit. Ihr symbolischer Ausdruck ist Gleichgültigkeit gegenüber Transzendentalien oder anders gesagt, isolierte Selbstbestimmung.“²⁵⁶ Kunst ist in all ihren prozessualen Momenten und Methoden immer in herausgehobener, ja gar unvergleichlicher Weise gezeichnet als „Ausdruck wirklicher Erkenntnis der schrecklichen Unduldsamkeit der treibenden existentiellen Erfahrungen“²⁵⁷. Kunst prozessiert als Eröffnung eines Spielraums, eines freien Terrains für Irrealisierungen, Fiktionalisierungen, Imaginierungen. Nur darin läßt sich wieder eine Ordnung des Chaotischen und der Erfahrungen der Zerrissenheit erreichen, wenigstens auf Zeit. „Die durchlittene Individuation aber bringt dem Individuum nicht nur Asozialität, sondern gerade Selbstbewußtsein und Identität.“²⁵⁸

Gefühle rufen in der Regel weitere Gefühle an und wach, Formalismen werden dabei oft verdeckt. Die Gefühlswelt tritt an die Stelle der Begriffswelt. Das fördert die Klassifikation der Kunstgeschichte, aber nicht die Einsicht in die affektiven und emphatischen Besetzungen des Kunsterlebens, d.h. die Wahrnehmung der Werke. Allerdings gehört die Logik weder zur Ontologie noch zur Epistemologie. Die wesentlichen Einsichten entwickeln sich als Evaluierungen und induktive Schlüsse. Diese sind weder formallogisch noch deskriptiv zu gewinnen. Originell sind Kunstwerke nicht kraft Setzung alleine, das wäre nur ihre notwendige Voraussetzung. Originell sind sie, wenn ihre Ursprünglichkeit und ihre gedankliche Kraft sich nicht im Hermetischen verlieren, sondern Aneignungen definieren, zu neuen Formierungen der Erfahrungen provozieren, d.h. als sie selber über sich hinaustreiben und in das rezeptive System mit Vorschlägen, Neuerungen, Erweiterungen eingreifen. Diskursiv soll den Gedanken gerade nicht ihre Unmittelbarkeit im Sinne der erwirkten Einsicht, als Plötzlichkeit der nachdrücklich erlebten Setzung, geraubt werden, denn davon hängt die Möglichkeit des Bezugs auf differente Kontexte wesentlich ab. Da unsere Ontologie Individualität zuläßt und zugleich diszipliniert, kann das nicht Vorrecht der Kunst sein. Sie lebt vielmehr von erlittener, subjektiver Wahrheit, die nicht *nur* subjektiv, sondern eben *auch* ‚Wahrheit‘ ist, d.h. dem ineinandergreifenden Prozessieren mindestens zweier Aktanten ihre Lebendigkeit verdankt.

So ergibt sich einsichtig: Gerade die abstrakte, begriffliche Erfahrung, die nur formale Interpretation läßt uns unberührt und befremdet. Gerade die nicht sensationierenden Begriffe oder Ausdrücke berauben uns der bestimmenden sinnlichen und faktischen Welt. Wirklichkeit ist in diesem Sinne in spezifischer Weise immer (‚irgendwie‘) gegeben. Sie wird nicht erfahren als Macht des Konstruierens und einer nominalistischen Souveränität, sondern in besonderer Weise als die Intransparenz des Anderen, die Instanz der erfahrenen Vereinsamung des Eigenen, als Schmerz und Entzug, als Mangel, der die Instanz des Begehrens

²⁵⁶ Ebda., S. 19.

²⁵⁷ Ebda., S. 24.

²⁵⁸ Ebda., S. 26.

stärkt. Und eben dies komplettiert das Unsittliche der Setzung des heterogen Eigenen in der Erfahrung der unsittlichen Divergenz des Anderen auf allen Ebenen hinsichtlich des eigenen Existierens. „Ohne die widerständische Tatsächlichkeit des Anderen – der Unsittlichkeit – wird unser schürfendes Denken sittsam und damit unwirklich, d.h. abstrakt.“²⁵⁹ Abstraktion ist hierin Gewalt und Verlust. Bewegen kann dagegen natürlich auch die Unsittlichkeit, die aus der Instanz des Anderen hervorgeht, diese Instanz überhaupt erst artikuliert. Sie ist schlicht Dissonanz zur vertrauten empirischen Wirklichkeit. „In der dissonanten Isolation aber drängt eine singuläre, unsittliche Wirklichkeit nach symbolischem Ausdruck.“²⁶⁰ Aus Unsittlichkeit und erfahrenem Entzug entfaltet sich die Relativität, die in der Ontologie als über die Pole der Divergenz hinausgreifende wirkt. „Wir erfahren weder die Vorstellungen als reine Wahrheit noch die Wirklichkeit ohne Geheimnis. Die Wirklichkeit ist stets das Andere – Unsittlichkeit. Diese verweigert sich dem heteronomen Urteil. Eben deshalb sind sittliche Urteile selbstbezüglich.“²⁶¹ Individuelle Setzung des klar gesehenen Unsittlichen als eines selbstgegründeten Entwurfs des Individuellen, Eingehen aller Konsequenzen aus dem, was man wird, um – mit Nietzsche – der zu werden, der man ist, dies bedeutet Überwindung der Sittlichkeit wie zugleich der Unsittlichkeit. „Der originale Mensch ist also keine sittsame Maschine, der alles gelehrt wird, was sie zu tun hat, und die darum sittlich urteilt.“²⁶² Daß „... die korrelierende Begegnung von Ich und Andersheit die notwendige Voraussetzung aller wirklichen Erfahrungen und Mobilität ist“²⁶³, das spielt sich innerhalb des Eigenen, jedes Ichs ab. Diese nach innen wie nach außen gleichermaßen greifende Konfrontation ist eine Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Es bedarf des Hinaustretens in diesen Widerstand. Der Schritt in das Unsittliche erweist sich demgemäß insgesamt als „heuristisches Moment und unsere egozentrische Bewusstseinsveränderung als Erkenntniszuwachs.“²⁶⁴ Die Erfahrung der egozentrischen Einsamkeit richtet sich gegen jede systemtheoretische Mechanisierung der Kunst, die dann nurmehr im Reich ihrer eigenen Bezeichnung zirkulieren würde.

Gebrochene Sittlichkeit und inszenierte Arbitrarität als Anstoß zum Neuen sind die wesentlichen Erfahrungen. Entsprechend operieren viele Arbeiten Aldo Walkers mit der Teleologie des Zufalls, mit pseudo-algorithmischen Verfahren, mit den radikalen Konsequenzen, die aus dem Akzeptieren des Zufälligen hervorgehen, wenn es als existierendes ernst genommen und fraglos akzeptiert wird. Einzelne Motive aus ‚Mein Herz ist frei‘, dem sogenannten ‚Basler Alphabet‘ (‚Mein Herz ist frei/Basler Alphabet‘, 1977–79, Dispersion an Wand, ca. 1500 cm, Kunstmuseum Luzern, ausgestellt 1981), belegen das auf das genaueste.

²⁵⁹ Ebda., S. 27.

²⁶⁰ Ebda., S. 29.

²⁶¹ Ebda., S. 29.

²⁶² Ebda., S. 30.

²⁶³ Ebda., S. 31.

²⁶⁴ Ebda., S. 31.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Serie von *concetti*, die auf zwei Ebenen Aussagen entfaltet und zentrale Anliegen verdeutlicht. Zunächst auf der Ebene des Nicht-Passens von Begriffen auf die in ihre Richtung nachfragenden, anstoßenden visuellen Gestalten. Zum zweiten als eine Studie der Narration, die vom Ende des Erzählens erzählt, vom Abbruch des Narrativen, von der Implosion der Narratologie. Denn in dieser Ordnung ordnet sich eben gerade nichts mehr in enzyklopädischer, durch den Titel versprochener Weise. Zwar ergibt sich aus der visuellen Gestalt eine Sprachform, die zum Erzählen verführt. Aber das ist und bleibt trügerisch. Man wird bei jedem Versuch einer Kombination der Elemente auf deren Vereinzelung geworfen, auf Kippfiguren und paradoxe Anstrengungen, wenigstens auf der Meta-Ebene die Dinge als Namen zu ordnen. Bei nahezu jeder einzelnen visuellen Gestalt muß man aber eine nächsthöhere Meta-Ebene wählen, um schon einfache Charakterisierungen semantisch zusammenzubringen, sodaß man schnell an die Grenze des kognitiv Leistbaren gerät und merkt, daß man auf eine Schiene lockender Erzählungen gesetzt worden ist, für die es substanziell keine Form der Narration mehr gibt. Die narrative Verführung als solche bleibt intakt und ist das einzig vollkommene an dieser Verlockung. Christoph Schenker resümiert: „... eine Reihe von Bildzeichen, die keine Assoziationskette zulässt. Das ephemere Ordnungssystem, welches die Bildzeichen zusammenhält, ist das Alphabet, gebildet durch eine Reihe der Anfangsbuchstaben der deutschsprachigen Namen eines jeden Bildzeichens. Bedeutungen und Sinnzusammenhänge zwischen den einzelnen Bildzeichen können kaum aufgebaut werden; da sie nicht weiterführen, müssen sie stets wieder verworfen werden. Die Funktionalisierung des Werks wird allein dem solipsistischen Betrachter überlassen. Er ist aufgefordert, zur Bewältigung dieser rätselhaften Bild- und Zeichenwelt ein eigenes Instrumentarium zu bilden.“²⁶⁵

Kippfiguren der Wahrnehmung als epistemologische Untersuchungen von kognitiven wie visuellen Schemata und Funktionen, zugleich aber auch als visuelle Ausreizungen rhetorischer Ausdrucksmöglichkeiten und Sprechgewohnheiten hat Aldo Walker in zahlreichen weiteren Arbeiten entworfen und erprobt, z.Bsp. in ‚Éducation suisse: Der Vater und sein Sohn‘ (1981–1982, Dispersion auf Leinwand, 195 x 316, 5 cm, Kunstmuseum Luzern). Narration selber erweist sich darin regelmäßig als hoffnungslos defizitär, sodaß man es aufgibt, die Reize und Namen in Form einer Ordnung, Kombination und Verbindung anzuordnen oder unterzubringen. Beliebige Geschichten zu erzählen ist das eine. Geschichtenerzählen selber als Form von Beliebigkeit zu erfahren, etwas ganz anderes, das schnell zur Preisgabe der Form des Erzählens überhaupt führt. Es wird hier wieder unabweisbar einsichtig, was zentrale Auffassung bei Aldo Walker ist: Kunst ist ein Gestus, der nahezu beliebiges Codierungsmaterial verwendet (sich unterwirft oder zurüstet), um die Verstofflichung seiner Anliegen im Medium des

²⁶⁵ Christoph Schenker, Aldo Walker, in: Katalog ‚früher oder später‘, Kunstmuseum Luzern 1989, S. 20 f.

Ausdrucks zu kommunizieren. Der Ausdruck ist aber nur das Transportmittel. Es geht um den Gestus – ob der als Imitation einer Linienführung von Leonardo da Vinci, im *decorum* der *art brut* oder als Variation der *conceptual art* auftritt, ist nur für die Sprachlichkeit des Ausdrucks und die Mediatisierung seiner stofflichen Träger differenziell von Bedeutung. Die eigentliche Bedeutung verschiebt sich gerade durch diese Differenzialität (also wegen ihr und durch sie hindurch) auf etwas anderes. Eben dies zeigt, daß Kunst als Gestus funktioniert und zu studieren ist und nicht als Ausdruck, Stil oder organisierte Materialität. Kunst ist seit der Zeit der Bilderzählung der Ägypter auch ein Verfahren, das Mediatisierungsketten aufbaut, die nicht nur als Ausdruck und Stil sich inszenieren, sondern gestisch als Disposition von Rekonstruktion und Dekonstruktion in einem fiktiven, artifiziellen und zusätzlich geschaffenen Milieu zu studieren sind. Anverwandlungen spielen dabei jederzeit eine große und äußerst variantenreiche Rolle.²⁶⁶

Die propositionale Anordnung der erwähnten Motive aus ‚Mein Herz ist frei‘, dem sogenannten ‚Basler Alphabet‘ (1977–79, Dispersion an Wand, ca. 1500 cm, Kunstmuseum Luzern) arbeitet mit der Teleologie des Zufalls, bestimmten Zaubertricks des Aleatorischen. Was sich ereignet hat, wird für bestimmte Zwecke genutzt. Diese Teleologie wird von Walker zuweilen als ‚aposteriorisches Mysterium‘ angesprochen – ‚fünf Teile der Summe von n plus 1 arithmetisch aneinandergereiht sind äquivalente Reihen von rechts nach links und links nach rechts‘, so lautet einer der gesetzten, in Sätzen bestehenden Bildtafeln aus einer früheren Arbeit Walkers (‚Gleichungen‘, 1970–71, Fotoleinen, 12 x 90 x 90 cm, Kunstmuseum Luzern), wobei die Elemente, die in dieser Summe geordnet werden, beliebig gewählt oder ‚entliehen‘ sein können. Solches wird nach einem Zufallsgenerator ausgespielt. Die auf einem Bild mit Bezug auf diese Anordnung sichtbaren Flecken sind rein zufällig gesetzt. Sie werden anschließend vermessen, klassifiziert, vektoriell und dimensional erfaßt. Zufällig vorfindbare, willkürlich ausgewählte Muster werden in ein Koordinatensystem gebracht, einer algorithmischen Struktur unterstellt, die auf ihre Weise immanent korrekt funktioniert. Das bedeutet: Die Systeme der Regularität sind real und artifiziell gleichzeitig. Sie gehören unter verschiedenen Hinsichten jeweils einer andern Ordnung an. Mit Fragen der Ontologie hat das sichtlich nichts zu tun. Es handelt sich aber auch nicht um einen reinen, für einen bestimmten Fall problemlos modifizierten Funktionszusammenhang, sondern den Nachweis, daß durch die Modularisierung des Zufalls und die Nutzung des Aleatorischen²⁶⁷ ein Element innerhalb zweier verschiedener Ordnungssysteme gleichwertig und zugleich als real wie als symbolisch betrachtet werden kann.

²⁶⁶ Vgl. dazu: Egbert Haverkamp-Begemann, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, New York 1988.

²⁶⁷ Zum erweiterten Kontext des Aleatorischen in den bildenden Künsten des 20. Jahrhunderts vgl. Hans Ulrich Reck, *Aleatorik in der bildenden Kunst*, in: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt 1999.

Die Teleologie des Zufalls scheint zu besagen, daß dessen Zweck darin besteht, ein fiktionales Zwischenspiel im Übergang zweier solcher Ordnungen ineinander oder in einen dritten Zustand zu ermöglichen. Es wäre reizvoll, diese Interpretation und Inszenierung der Tatsache, daß zwei oder auch mehrere Elemente zugleich zwei verschiedenen Ordnungen angehören, mit der ganz anderen Interpretation desselben Sachverhalts zu vergleichen, mit der eine elaborierte Theorie des modernen *decorum* eine exakte formale Definierung von ‚Transparenz‘ exponiert.²⁶⁸ Eine bisher noch nicht entdeckte Ordnung kann in dieser Weise fiktional entdeckt werden. Das ‚aposteriorische Mysterium‘ entspricht der weiter oben bereits erwähnten mysteriösen Treffsicherheit des *lumen naturale* nach Charles S. Peirce, also der Begegnung der suchenden Schematisierungen mit einer sich verblüffend oft als für Denk- und Sinnesbedingungen des Menschen möglichen und passenden, brauchbaren Ordnung des Realen herausstellt.²⁶⁹ Innovation vollzieht sich hier also zentral gemäß dem Begriff der Akkomodation bei Jean Piaget, die unvermeidlicherweise auf intuitiven und spekulativen Entwurf angewiesen ist im Unterschied zur Assimilation, die an bereits bestehenden Schematisierungen nichts zu ändern braucht. An die Stelle der grundsätzlichen Innovation kann auch eine testende, experimentelle Modifikation treten – jedenfalls vermag Akkomodation nicht zu operieren ohne eine Änderung an den bisherigen Schematisierungen, unabhängig davon, wie diese Modifikation dimensioniert ist. Piagets Theorie der stetigen Äquilibrierungen zwischen Assimilation und Akkomodation, letztlich eine Balancierung zwischen Biologie und Erkenntnis, löst das bei Kant ungelöste Problem der synthetischen Urteile apriori. Es bedarf ihrer nicht. Das ‚Mysterium der aposteriorischen Regelkorrektur‘ und ihre Möglichkeiten reichen dazu vollkommen aus. Die Entdeckung des Neuen im Nachhinein gibt diesem als solchem ein spezifisches ontologisches Recht. Was dem deterministisch vorgreifen will, drapiert sich mit einer illusionären Theorie, die festgelegte, konventionalisierte Regeln oder schlichte Tautologien als synthetisch Neues behauptet, oder beansprucht, wirksam zu werden als eine prägende nominalistische Tätigkeit, die an die Stelle des realen Weltbaumeisters den Schöpfer der (dann allerdings wieder magisch aufgeladenen) Namen, Ausdrücke und Begriffe setzt. Walkers Arbeiten dagegen instrumentalisieren den Zufall sichtlich und bewußt als eine Formel zur Generierung von Regularität, deren Stimmigkeit durch verschiedene Codes festgelegt werden kann. Natürlich hat das Aleatorische systematisch das an sich, daß, beschäftigt man sich nicht explizit damit, man genau weiß, worum es sich handelt. Eine intensive Beschäftigung wird zunehmend zum parallel wachsenden Kenntnisstand dadurch irritiert, daß sich klare Definitionen der Sache entziehen. Ich setze diese Schwierigkeit hier nominalistisch einfach zur Seite. Walkers Auffassung trägt der ihrer-

²⁶⁸ Vgl. Colin Rowe/Robert Slutzky, *Transparenz*, Kommentar und Addendum von Bernhard Hoesli, 3., erw. Aufl., Basel/Boston 1989.

²⁶⁹ Vgl. dazu: Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok, *Du kennst meine Methode*. Charles Sanders Peirce und Sherlock Holmes, Frankfurt 1982.

seits nicht mystifizierbaren Tatsache Rechnung, daß innerhalb künstlerischer Verfahren der Zufallsgenerator ‚Zufall‘ hochgradig determiniert ist.²⁷⁰ Alle polysemischen Verfahren – die also sowohl für dieselben Dinge verschiedene Namen akzeptieren, als auch denselben Namen unter verschiedenen Aspekten für unterschiedliche Dinge gelten lassen – bezeugen nicht nur die Lebendigkeit der Imagination auf der Ebene der Erzeugung und Verschiebung von Metaphern²⁷¹, sondern zwingen unweigerlich zur Überlegung, an welchem spezifischen Ort und zu welcher besonderen Zeit denn das geschieht, was Kunst meint, ist und will. Der Moment der Zeit und das Moment der Dramaturgie treten an solchem Ort spezifisch zusammen.

Eine Matrix zum Ephemeren in 22 knappen Schritten

Eine Vorbemerkung zu den nachfolgenden Thesen scheint nützlich. Die Thesen sollten aber ohne Begründung von alleine verdeutlichen, weshalb es notwendig ist, sie an dieser Stelle einzufügen und was ihre Erklärungskraft für die künstlerischen Theorien und rhetorischen Praktiken Aldo Walkers ausmacht. Ja: darüber hinaus für jede Philosophie der Künste ausmachen kann und wird, die weiß, daß sie nur in Einheit mit den poetischen Experimenten und Praktiken ihre Theorien entwickeln kann, ohne diese aus deren Genesis, irgendeiner Ideologie oder gar der akademischen philosophischen Konvention, insbesondere den Mißständen der konventionell kanonisierten philosophischen Ästhetik zu beziehen.

Obwohl diese Matrix anläßlich der letzten Ausstellung Aldo Walkers im Helmhaus Zürich (‚Hugo Suter – Aldo Walker – Rolf Winnewisser im Helmhaus Zürich‘, 20. August bis 26. September 1999) erstmals publiziert worden ist, als Rückseite des Plakates, das Aldo Walker als seinen Teil zum Katalogschuber beitrug, ist der Text, der zunächst den Titel „Flügel Schlag der Sehnsucht“. Eine Matrix als Versuch über das Denken und das Ephemere in 22 Schritten/Markierungen‘ trug, nicht für diesen Anlaß geschrieben worden, sondern für die Bonner Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 30.6.2000–7.1.2001), zu der ich als einer der ausstellenden Wissenschaftler und wenig später auch als Ko-Kurator für das gesamte Unternehmen im Herbst 1997 von Michael Erlhoff eingeladen worden war. Die Idee, im Kontext dieser Thematik eine gemeinsame Ausstellung zu der Weise meines Denkens als Sicht auf eine durch dieses konstruierte Welt zu realisieren, hat Aldo Walker von Anfang an begeistert. Er bat mich im März 1999, in möglichst wenigen Thesen das für mich Wichtigste als eine Art Organon, ein Regularium der Maximen auf der Meta-Ebene des Denkens zusammenzufassen, also eines Den-

²⁷⁰ Ein treffendes Beispiel dafür sind die De-Collagen von Raymond Hains, Jean Villeglé und anderen.

²⁷¹ Vgl. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975.

kens des Denkens, was für mich mit keinen metaphysischen Implikationen verbunden ist. Ich schrieb, beflügelt von der Aussicht auf die nun intensiviertere Zusammenarbeit Anfang März 1999 diese ‚Matrix‘. Aldo Walker reagierte begeistert darauf, schickte Zeichnungen und begann mit der konzeptuellen Arbeit an der Ausstellung auf der Grundlage detailliert ausgearbeiteter Raum-Pläne und inhaltlicher Vorstellungen meinerseits (es waren ein Bild- und ein Klangraum vorgesehen).²⁷² Aldo Walker schrieb mir am 5. Mai 1999 in einem Brief, nüchtern, knapp, ohne Umständlichkeiten und falsche Sentimentalitäten, es werde aus dem Bonner Unternehmen zumindest in der abgemachten und initiierten Kooperation nichts mehr werden. Er bat mich im selben Brief, die Matrix für die Rückseite des Plakates der Helmhaus-Ausstellung mit seinem ‚Morphosyntaktischen Objekt‘ zur Verfügung zu stellen. Ich habe ihm diesen Text, der ja durch ihn entscheidend veranlaßt worden ist, gerne geschenkt, ganz besonders für diesen Anlaß. Die damals nach außen wohl (noch) etwas kryptisch wirkende Widmung am Schluß dieser Matrix erzählt davon. Sie lautete: „Aldo Walker – der diese Matrix in vielerlei Hinsicht genährt und zu guter letzt auch angestossen hat wie so vieles zuvor – in tiefer Dankbarkeit und Freundschaft gewidmet und im Wissen, dass das Ephemere seinen erkenntnisreichsten, also grössten Schmerz *sub specie aeternitatis* entfaltet. Februar/Mai 1999 Hans Ulrich Reck“.

Aldo Walker starb am 13. März 2000, noch nicht einmal 62-jährig. Seit April 1999 wußten er, die Angehörigen und Freunde von der unheilbaren Krankheit und der durch sie gesetzten Grenzen. Sechs, höchstens zwölf Monaten meinten die Ärzte damals als Restfrist nennen zu können. Von seinem mich, wegen der regelmäßigen Kontakte – zunächst Besuche, dann Telefonate – nicht überraschenden Tode erfuhr ich wenige Tage nach diesem in einem Anruf, den ich an einer Telefonsäule auf offener Straße, in der Rua Immacolada Conceição in São Paulo, tätigte, wo ich während weniger Wochen für Vorträge, einen Kongress und Kontakte zu diversen Universitäten weilte.²⁷³ Die Bonner Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft

²⁷² Genauere Angaben zu „Flügel Schlag der Sehnsucht.“ Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, Beitrag für die Ausstellung ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ lauten so: Kooperation/Entwicklung/epistemische Grundierung: Aldo Walker; Mitarbeit/Beratung/Raumidee/Design/Ausführungspläne: Christine Reck Bruggmann; Beratung/Klang-Installation: Anthony Moore; Dank auch an Heiko Dieckmeier, Jutta Frings, Michael Erhoff, Yves Netzhammer.

²⁷³ Auf Einladung und in Begleitung des inzwischen ebenfalls verstorbenen Freundes Dietmar Kamper. Es ist eine fatale Duplizität von Ereignissen in der Fluchtlinie dieser Straße und Stadt, ausgehend von den Zeiten meiner Anwesenheit dort, festzustellen. Das ist natürlich von nur individuellem biographischem Interesse, jedoch in diesem Falle auch für die Sache allgemein wichtig, denn offenkundig sind die Punkte 13, 14 und besonders 18 meiner Matrix zentralen und originären Denkfiguren Kaspers verpflichtet; vgl. hierzu: Dietmar Kamper, *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München 1995; ders., *Abgang vom Kreuz*, München 1996; ders., *von wegen*, München 1999; außerdem: Rudolf Heinz/Dietmar Kamper/Ulrich Sonnemann (Hrsg.), *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*, Berlin 1993; für die Vertiefung der São Paulo-Bezüge über zwei Jahre mitsamt den Einschnitten vgl. Hans Ulrich Reck, *Nachbemerkung zu: Dietmar*

von Erfahrung und Konstruktion‘ wurde Ende Juni 2000 eröffnet. Meinem Text im dazugehörigen Katalog habe ich die in der nachfolgenden Matrix formulierten Thesen zugrundegelegt, sie allerdings vertieft, expliziert, ausgeweitet und mit den für diesen Anlaß und Kontext notwendigen methodologischen, philosophischen, epistemologischen Ergänzungen (weitere Kapitel, Einleitung, Exkurse und Nachbemerkung) für ein Programm des radikalen Nominalismus versehen.²⁷⁴

1. Uns präsentiert sich, was ist, vermittelt Begriffen, Schemata, Symbolisierungen. Das markiert die Erkenntnisbemühung entschieden durch die Positionierungen eines konstruktiven Nominalismus.
2. Ontisch bedeutsame Differenzierungen werden innerhalb der nominalistischen Bewegungen getroffen und als reale Differenzen ausgebildet. ‚Real‘ meint, daß dem Wirklichen ein Rest des Unbezeichenbaren innewohnt, der als Rest mindestens konturiert werden kann. Die Markierung dieser Differenz bezeichnet den Ort, in dem der konstruktive in einen radikalen Nominalismus transformiert wird.
3. Wir wissen in dem Maße von der Welt – als Insgesamt der Beschreibungsmöglichkeit der Erfahrungen, ihrer Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen –, in dem wir die nominalistischen Differenzen im Hinblick auf diese Gegenstandswelt des ‚Realen‘ unterscheiden und zugleich um deren pauschale Differenz zu unseren Konstruktionen wissen.
4. Wir bewegen uns an, in und als Grenze dieser Welt. Das Subjekt ist die Schnittstelle. Das meint auch Wittgensteins ‚Grenze des Subjekts als Grenze der Welt‘. Im Entwurf dafür möglicher Schnittstellen inszenieren wir Konstruktion und Differenz zugleich. In und an ihr bilden wir das Insgesamt unserer Einsichten. Diese bedeutsam zu formen, legitimiert die einzige uns zugestandene Metaphysik: Metaphysik als Abschluß der Erfahrungen (Kant).
5. Wir beziehen unsere Evidenz und die Evidenz unseres Wissens in keiner Weise aus der Extensionalität der Begriffe, der Evidenz der Symbole, einer Wahrheitstheorie der Korrespondenzen oder Identitäten zwischen dem Be-

Kamper, Assoziationen. Sieben abgewehrte Sätze über Kunst, Terror und Zivilisation, in: „Goodbye, Dear Pigeons“. Lab – Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate, hgg. v. Thomas Hensel, Hans Ulrich Reck und Siegfried Zielinski, Köln 2002.

²⁷⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck, ‚Flügel Schlag der Sehnsucht‘. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000, S. 173–201.

zeichneten und den Zeichen. Wir beziehen sie erst recht nicht aus einer Syntax oder dem permutativen Spiel der Elemente eines Codes.

6. Bedeutungen sind grundiert und fundiert in komplexen Wechselspielen der Wahrnehmung, Kommunikation und Reflexion einer gesamten Kultur. Es ist die Lebenswelt, die diese und jene trägt. ‚Kultur‘ ist Programm und als solches immer auch entschiedene und entscheidende Dispensation von angestrebter Reflexion: Sphäre der Habitualisierungen und Validierungen.
7. Mediosphären sind Plattformen, Inszenierungsbühnen, Darstellungen dieser Grundierung und der tätigen Entlastung. Anders gesagt: Spielerische Differenzierungen am Programm. Sie sind nicht gekennzeichnet in erster Linie durch Technologien. Diese sind historisch different und wirken auf Formen und Materialitäten ein. Ihre Bedeutung ist aber jenseits dieser Differenz immer und unvermeidlich die Einheit, die die Unterschiede möglich macht. Diese sind auch bezeichnet durch und als Anthropologie.
8. Erkenntnisse werden wie alle Symbolisierungen gebildet durch Festlegung der Intensionalitäten. Phänomene, Begriffe, Deutungen wirken nicht isoliert, Bedeutung ist keine Domäne der Logik. Ihre Einwirkung/Wirksamkeit erfolgt durch Grenzerfahrungen und innerhalb einer rhetorisch artikulierbaren Topik der Lebenswelt. Radikaler Nominalismus ist (ein Versuch zur angemessenen) Beschreibung der Schnittstelle der Welt, die das Subjekt ist, von innen her, d.h. aus seiner lebensweltlichen Grundierung und Fundierung.
9. Subjekt ist eine Denkfigur der Inkorporation der Beziehungen, die das Dispositiv als Kreuzung aller möglichen, erdenklichen und vorstellbaren Relationen dem intentionalen Akt ihrer Vergegenwärtigung einschreibt.
10. Wir verstehen Symbolisierungen und Erkenntnisse immer nur durch Analogien. Alle Analogien haben mindestens ein individuell priorisierbares Äquivalent in Gestalt eines materialisierten Sachverhaltes in der Lebenswelt.
11. Die Bezeichnungen markieren die Sphäre des *also ob*. Wir erkennen und handeln im Sinne des *also ob*, eines Spiels, einer bewussten Illusionierung und Fiktionalisierung. Bedeutungen erfolgen durch Kategorienverschiebungen, Aspektwechsel, Akzentuierungen. Es gibt keine Bedeutungen, die nicht durch Verschiebungen anderer Bedeutungen und Kontexte hervorgegangen sind.
12. Rückkoppelungen – Mediosphären verbunden mit dem *also ob*, dem Spiel der Illusionen (das ja nicht nur eine insistente Zwischensphäre markiert,

sondern das, was wortwörtlich ‚illudere‘ meint: ‚ins Spiel eintreten‘, aber auch: ‚aufs Spiel setzen‘) – markieren Grenzen durch stetige Relativierung. Grenzen gehen aus diesen Grenzziehungen hervor. Sie sind keine sich aufdrängenden, feststehenden oder evidenten Fakten. Grenzen sind Perspektivierungen dieser Tätigkeit des Bezeichnens, also ihrerseits von Aspektsetzungen und Verzeitlichungen – anders gesagt: Von *kairos* und Willkür – abhängig.

13. Radikaler Nominalismus betreibt Kritik an der stetig zu beobachtenden Verkennung und Verwerfung des entscheidenden Einflusses dieser Mediosphären auf ‚Bedeutung‘. Der geläufige Nominalismus dagegen, der meint, über eine artifizielle, zeichenhafte Formulierung ‚wahre‘ Einsichten in autarker und autokratischer Weise zu ermöglichen, ist historisch mittlerweile fataler Bestandteil einer triumphalistischen Imagination.
14. In dieser Imagination wirkt eine nihilistische Fatalität, die die sie bedingenden Ausblendungen nicht mehr im Verhältnis von Figur-Grund wahrnehmen kann.
15. Ausblendungen – der Stofflichkeit, Materialität, Körperlichkeit des Existierenden – wirken über Resistenzen auf die Grenzen und die Artikulation der Grenzziehungen zurück.
16. Das kognitive Prinzip des radikalen Nominalismus eröffnet Einsicht in die Artefakte seiner welthaften Konstruierbarkeit (Wissenschaften vom Künstlichen) im Maße der Wahrnehmung einer Irritation, die von der Resistenz des Realen ausgeht.
17. Die empirische Resistenz des Faktischen als eines unterhalb der abgelösten Signifikanten und triumphalen Zeichen-Setzungen existierenden Wirksamkeiten, ‚Realen‘, ist zugleich eine Provokation *der* wie eine *für* die Theoriebildung.
18. Gegen die Vorherrschaft der zeichenmanipulierenden Imagination als eines Wahnsinns, der nicht mehr auffällt, weil er mit den Mechanismen der Wirklichkeitssteuerung identisch geworden ist, markiert die Provokation der Resistenz, wähne man diese zunächst auch noch so abstrakt oder hilflos, den zeitgeschichtlich entscheidenden Ort des Denkens.
19. Der Ort des Denkens ist das Ephemere. Es ist ausgezeichnet durch die Agilität, stetig auf alles Mögliche, sich Bewegende, Existierende Bezug zu nehmen. Von ihm aus werden Wahrheiten, dem Transitorischen der Zeit ausge-

setzt, als noch nicht durchschaute Irrtümer, Vorläufigkeiten, *Heuristik* begreifbar.

20. Mimesis und Repräsentation sind nicht mehr zureichende Modelle. Sie bedürfen der Transformation in Handlung durch Resistenz dessen, was sich stetig in prozessualen Handlungen situiert – und zwar aus autonom anderen Perspektiven als den vorgegebenen oder je subtextuell suggerierten.
21. Der Ort des Denkens greift aus, zieht Linien, entwirft sich in Verknüpfungen, als ein Dispositiv stetig wechselnder, verwandlungsfähiger Dispositionen. Nominalismus, Imagination und Resistenz bilden ein wesentliches Dreieck, entscheidende Fluchtlinien dieses Dispositivs, seiner Begriffe und ihrer Meta-Reflexion.
22. Diese Matrix ist selber markiert als und durch ein Denken im Ephemeren.

Epilog

Zum Ausklang eine Pointierung, zusammenfassend, auch als ein kurzer Durchgang und eine nochmalige Versammlung der wesentlichen Motive zu verstehen, den Gestus bezeichnend

Ort und Zeit auf das bestimmteste miteinander zu verbinden, eine Situation gesteigerter Energie, zuspitzende Pointen, an Widerständen und Listen einhakende Interessiertheit an einem Objekt zu erfinden, produktive Zugeneigtheit für die Rhetorik der Emphase zu modellieren, den fruchtbaren Moment einer auf den Betrachter übergreifenden Bilderzählung zu packen, die den lebensweltlichen *Tropen* sich zuwendet, das sind die Koordinaten der Form, welcher die Kunst Aldo Walkers verpflichtet ist. Das Aleatorische und der *kairos* haben daran entscheidenden Anteil. Im Zeichen des *kairos* spielt der Gestus, den Aldo Walker für eine Sophistik als Avantgarde des Lebens²⁷⁵ so bedeutsam fand.

Halten wir zur Vermeidung von Mißverständnissen fest: Der *kairos* von Pindar ist nicht der *kairos* der Pythagoräer und beider Vorstellungen unterscheiden sich wiederum deutlich von den Konzepten Platons, Aristoteles' oder der Stoiker – ganz abgesehen von der Säkularisation eines ursprünglich theogonischen Motivs zu einer heilsgeschichtlichen Prägungsformel, die noch in Kierkegaards Abhandlung ‚Der Augenblick‘ nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch nachklingt. Dennoch ist die Rede hier unspezifisch und meint den Ort der Durchdringung all dieser und möglicher weiterer, kohärenter und oppositioneller Bedeutungen.²⁷⁶ Wirkungsabsicht, Zufallendes, *kairos*, der glückliche Moment, die Rhetorik sich erfüllender oder akkurat scheiternder Kommunikation – neben anderen vergleichbaren Kategorien stehen diese Größen unzweifelhaft im Zentrum der Kunstanstrengung Aldo Walkers, die sich nicht auf den abgezielten Bereich einer beglaubigten hohen Kunst beschränkt, sondern auch das gesamte dynamische Feld eines Eindringens in indirekte Formen der Kommunikation durchwandert. Seine Mittel der Kunst sind auch in der Phase einer verstärkten Ausrichtung auf Visual Design und Werbung identisch geblieben, aber sie wirken, wie immer wieder zu erinnern, nicht mehr ausschließlich auf Kunst hin, sondern richten sich auf die alle prägenden Vorgänge und das ganze lebensweltliche Handeln im Feld der visuellen Kommunikation. Es geht nicht um Darstellung, sondern um Zugangsweisen und Ergriffenheiten. Walker benutzt Kunst bewußt als Generator und Mediatisierungskraft im Bereich einer Rhetorik der

²⁷⁵ Vgl. Thomas Buchheim, *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg 1986, hier bes. S. 82ff.

²⁷⁶ Vgl. M. Kerkhoff, *Zum antiken Begriff des Kairos*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 27, 1973, S. 256–274; V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée du temps*, 2. Aufl., Paris 1969; Dieter Mersch, *Tyche und Kairos. ‚Ereignen‘ zwischen Herrschaft und Begegnenlassen*, in: *Kunstforum International*, Bd. 152, Köln 2000, S. 134ff.; Thomas Macho, *Kronos & Chronos. Fragment über die Zeit*, in: *Sterz – Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik*, Nr. 48: ‚Zeit‘, S. 21ff.; vgl. außerdem Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt 1981.

Wirkungen, nicht als Energie zur Verdinglichung von Bildwerken. Kunst ist ihm folgerichtig nicht ein Zeichen für Realität, sondern meint diese selbst unmittelbar, zwar nicht Unmittelbarkeit ihres Seins behauptend, aber in Unmittelbarkeit hinsichtlich dessen sich bewegend, was sie ist – insofern reichen die Instanzen der Phänomenalität und des Darstellens nicht, um das Wesentliche solcher Kunst zu kennzeichnen. Kunst sei, wie bereits zu erfahren war und hier nochmals zu referieren ist, *wesenhaft Sprache*²⁷⁷, d.h. mentale Vergegenständlichung, nicht Schrift- oder Wortzeichen. Dies aber im weiten Sinne des Handelns mit Zeichen: „Kunst organisiert Zeichen – wie jede Tätigkeit – und folglich ist sie Sprache.“²⁷⁸ Der heuristische Begriff der Sprache meint immer Formulierung/-Formierung von Gedachtem, Konzeptualisierung des Gedankens. Aber nur dadurch und insoweit als Bilder nicht Instrumente und Transmissionsmaschinen bereits vorab feststehender Gedankeninhalte sind²⁷⁹, vermögen sie in und durch symbolische Formen Erfahrungen zu bilden. Kunst ist ein offenes Sprachsystem, d.h. wesentlich Kommunikation, die nicht die Aufgabe hat, das Kunstsystem zu bestätigen oder Probleme der Kunst als Referenz zur Darstellung zu bringen. Denn: Kunst hat als normative Erscheinung ihr Gegenstück nicht in der idealen, sondern der natürlichen Sprache, d.h. der Koexistenz von Reinheit und Unschärfe, in einem emphasierbaren Medium, in dem es nicht nur um Darstellung oder Wahrheit geht. Das ist deshalb von Bedeutung, weil zahlreiche kunsttheoretische Probleme erst durch eine unabgeklärte Fixierung auf die Idealsprache und ihre Autorität für Referenzen aller Art entstehen²⁸⁰.

Mit diesen natürlichen Sprachen verändert sich die Symbolik durch Angewiesenheit auf die gemeinsame Ontologie. Kunst ist also nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit. Die wesentlichen Einsichten entwickeln sich – auch in der Kunst – als Evaluierungen und induktive Schlüsse. Kunst setzt sich affektiv, tatkräftig, zuweilen sogar gewaltig oder gewaltsam. Kunst will lebensweltlich, also existenziell wirken. Sie ist Teil des Lebens, Teil der Wirklichkeitskonzepte und anderen Bereichen des Lebens weder übergeordnet noch diesen äußerlich oder fremd. Daraus folgert Walker eine scharfe Absage an die üblichen Denkfiguren beispielsweise der Avantgarde. Immer wieder ist eine Überprüfung der Kunst an der Wirklichkeit, am Tatsachenwissen nötig. Dieses grundiert und reguliert unsere Welt aber insgesamt. Es existiert eine Ontologie und steht nicht zur Disposition der Kunst, diese zu leugnen – oder gar zu zerstören, wie das Avantgarden immer wieder unternehmen –, sondern nur, sie mit

²⁷⁷ Vgl. Aldo Walker, *Envelope. Bild ohne Titel*, in: *lettre d'images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 7.

²⁷⁸ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung „Schweizer Kunst '70–'80“, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

²⁷⁹ Vgl. Aldo Walker, *Envelope. Bild ohne Titel*, in: *lettre d'images par aldo walker*, Kat. Helmhaus Zürich 1989, S. 19.

²⁸⁰ Als ob es gelingen könnte, Carnap eine ästhetische Empirie nachzureichen, die prinzipiell jenseits der Trivialitäten des Alltagslebens sich zu bewegen vermöchte.

ihren Mittel zu modifizieren und zu transformieren. Kein Wunder, daß Walker für die Poetik, Semiologie und Kunstgeschichte der Moderne andere Akzente als die üblichen setzt, ja die meiste Kunst der letzten 85 Jahre gar für einen Irrweg hält: „Eine mögliche Geschichte auf der Grundlage der Semiotik von Manet erschiene mir unendlich interessanter als das formalistische Zermürbnis seit Cézanne. Rational ist die ‚Kunst‘ unmöglich; die intelligiblen Phänomene, die wir darunter subsumieren, sind eine artifizielle Versammlung ohne die gemeinsame sinnstiftende Entität. Eine willkürliche Gemeinsamkeit kraft normativer Setzung verkennt die Relativität des Ausdrucks.“²⁸¹

Kommunikation durch das und im Medium Kunst ist gebunden an die Zeichen der Kunst. Diese fokussieren die Instanz der Kollision von Sittlichkeit und Singularität (d.h. von Allgemeinheit und individuellem Code) nicht mehr in einem romantischen Sinne, sondern dem einer ‚isolierten Selbstbestimmung‘, durch welche der Bezug auf Anderes möglich wird. Voraussetzung aller wirklichen Erfahrungen und Mobilität ist eine Begegnung mit dem Unbegreiflichen. Es bedarf des Hinaustretens in solchen Widerstand. Dieser Schritt ist einer ins Unsittliche und das Unsittliche erweist sich als Moment eines Erkenntniszuwachses.²⁸² Walkers Interesse an Bildern ist, wie erinnerlich, eines am Rätsel, am Unbekannten, nicht Gewußten, nie Gespürten. Kunst ist, wenn sie im Werk gelingt, singular überwältigende Erfahrung. Diese aber kann in einer selbstreferentiellen Auffassung von Kunst gar nicht entstehen, da der Evolutionsstand oder Funktionalisierungsgrad der Avantgarde das Unerwartete als Erwartung längst mechanisiert hat und von dort her Überraschungen schlicht nur sind, was sie nicht sind und umgekehrt, womit an die Stelle der unmöglichen Überraschung die sich unentwegt selbst bestätigende, also leere Form des Paradoxalen tritt. Dieses System hat die Ansprüche der Kunst wirksam neutralisiert. „Kunsthafte Kunst langweilt deshalb, weil mich die Kunsterfahrung um das Abenteuer des Geniestreichs beraubt. Das Unerwartete entspringt nicht einer Schlüssigkeit mittels Regress auf Traditionen der Kunst. Kunst ist darum möglich, weil es eine künstlerische Methodik gar nicht gibt.“²⁸³

Die Instrumentierung der rhetorischen Effekte hat nicht mit analytisch isolierbaren Bedingungen der Herstellung von Werken zu tun, sondern vorrangig mit dem Zeigen, den Gesten und Ritualen, den Rahmenbildungen lebensweltlichen Handelns. Die Autonomie des Zeigens, die Geste im Bild funktioniert nahezu immer konnotativ, also rhetorisch und nicht als Darstellung. Kunst ist nicht die Sphäre einer exklusiven Poesie, auch der *common sense* hat Poesie und Komplexität, wenn auch sein Sprachspiel ein anderes ist und unterschiedlich kodiert als das sogenannte hochkulturelle. Da die soziale Auflösung von Verbind-

²⁸¹ Aldo Walker, zit. n. Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker, in: Kat. Aldo Walker, Kunsthalle Basel 1987, o.S.

²⁸² Vgl. Ebda., S. 31.

²⁸³ Aldo Walker, in: Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

lichkeiten eine evidente, jedoch keineswegs durch Kunst erzeugte Tatsache ist, bedarf es keiner künstlerischen Anstrengungen zu deren Reparatur. Eine Legitimation dafür besteht nicht. Das Abenteuer ist keine Geste, sondern eingebettet in die Welthaltigkeit durch Gemein Sinn und Erfahrungen. Es gibt nicht einmal in den Wissenschaften für jeden Schritt eine valide und solide Logik der Forschung. Oft dominieren irreguläre, intuitive Prozesse, Formen der Setzung, des Versuchs, d.h. einer im Zeichen des Irrtums, der Abduktionen und Rückversicherungen stehenden *Heuristik*²⁸⁴. Analog gibt es keine Logik der Schöpfung, sondern nur die immer schon im Zwischenraum stehende Kette der Mediatisierungen und Medialisierungen, die je momentane und aspektuale Verbindung von Effekten, Techniken und Zeichen.

Nicht der symbolische Anspruch, nicht Materialität oder Technik sind, was Kunst von der visuellen Präsenz, der Mediatisierung normaler visueller Kommunikation und der Visualisierung kraft neuer technischer Medien unterscheidet, sondern die spezifische Verwendung so bestimmter Zeichenmodelle: Im Falle der Kunst handelt es sich um komplexe Verbindungen von möglichst wenigen redundanten mit möglichst vielen noch nicht determinierten Signifikanten zu hochinformativen Codes. „Der Schatz der Kunst ist die intellektuelle Einbildungskraft, nicht die Kultiviertheit und der Geschmack“²⁸⁵. In der technischen Mediengesellschaft wirken Zeichenprozesse immer unmittelbarer auf die Lebensformen ein – und diese Unmittelbarkeit im Wirkungsanspruch ist es, nicht das Niveau von Vermittlung oder der Streit der Codes, was das Techno-Imaginäre zu einem potenten Konkurrenten der Kunst hat werden lassen, aber auch zu einer erweiterten Materialbasis ihrer Intervention und damit Regenerierung ihres Repertoires beigetragen hat. Typisch dafür ist die programmatische Aufgabe der hochkulturell codierten Distanz zur Lebenswelt. „Handwerkliche wie semantische Variationen geben mir keinerlei Informationen, die über die vorgängige Intention hinaus zu neuen Ansätzen führen, sie sind orthodox und monomorph. Stark interessiert bin ich dagegen an Ergebnissen aus dem Tun anderer Leute in den verschiedensten mir zugänglichen Bereichen.“²⁸⁶ Die Aufgabe der Kunst ist dabei nicht das Erzeugen von Mustern des Neuen, von schrill und laut sich behauptenden Innovationen in Syntax und Material, sondern eine ganz andere: „Kunst greift in die konventionelle Syntax, die aktuellen Sprachmuster, sie bricht

²⁸⁴ Vgl. die immer noch brillanten Ausführungen von Ernst Mach, aber auch die wissenschaftstheoretischen Thesen von Thomas S. Kuhn: Ernst Mach, Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung (unveränderter reprografischer Nachdruck der 5., mit der vierten übereinstimmenden Auflage, Leipzig 1926), Darmstadt 1991; Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1973; ders., Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt 1976; ders., Die kopernikanische Revolution, Braunschweig 1981.

²⁸⁵ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung „Schweizer Kunst '70–'80“, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

²⁸⁶ Ebda., o.S.

das Volumen der gewohnten Sprache und schafft einen neuen Raum. Damit löst sie nicht die tradierten Probleme, sie entfernt sie beiläufig, deklariert sie als inexistent.“²⁸⁷

Walker geht es also nicht um die Deklination eines Stilvokabulars oder eines formalen Kanons abzählbarer und identifizierbarer Elemente. Die Diskontinuität im äußeren Erscheinungsbild ist nicht nur evident, sondern offensichtlich auch abgestrebt. „Die Frage einer apriorischen oder aposteriorischen Wahrheit von Kunst ist müßig. Kunst ist Approximation, ist Beispiel des Scheiterns, nur die ständig mögliche Alternation hält das Interesse an ihr wach.“²⁸⁸ Die Vorstellung eines geschlossenen Œuvres tritt vollkommen zurück hinter eine jeweils situative Einheit von Gedanken und Wirkungen, für welche die Werke differenzfähige, besondere Exempel sind. Das Werk ist auf der Ebene der Materialien, Formate und Themen heterogen, hat aber einen konzisen Fluchtpunkt: die Analyse von Kunst. Klassischer Authentizität zieht Walker dekonstruktivistische Strategien und Modelle vor. Seine Kunst zeichnet Effizienz, Ökonomie, Reduktion und Präzision aus. Seine Werke bezeugen eine unbändige Lust an der Formulierung von Situationen. Eine Selbstcharakterisierung beschreibt Walker als theoriebesessenen Praktiker, motiviert durch Pragmatik und optimale Beherrschbarkeit der Mittel. Heterogenität ist das die Arbeit Walkers leitende Prinzip. Das entspringt nicht einer ästhetischen Neigung, sondern einer epistemologischen Einsicht: „Erkenntnistheoretisch ist es falsch, aus Bekanntem Bekanntes zu programmieren; neue Erfahrungen (Erkenntnisse) folgen aus einer Versuch-Irrtum-Anordnung.“²⁸⁹

Das Tun ist durchaus naiv zu akzeptieren, da sonst kein Spiel mit Erwartungen zustande käme. In und mit dieser Naivität gelingt es der Kunst, Überschüsse zu erzeugen und Aufmerksamkeit zu stimulieren. Die Modellbildungen erfolgen später. Strategische Maxime ist hier ‚Kunst überfordern‘, stetige Enthüllung und Rückkoppelung der Wirkungen an Selbstbeachtung, in der Selbstverständlichkeiten zunächst schnell sich einstellen, um sich dann zunehmend als nicht stimmig zu entpuppen. Natürlich wird auch der Betrachter überfordert – allerdings nur, insoweit er auf die etablierten Codierungen von ‚Kunst‘ eingeschworen bleibt und seiner, möglicherweise irrenden, immer aber leidenschaftlichen Entdeckungslust nicht vertraut. „Ich mache Kunst für freie Menschen, elitäre Kunst gewiss, was kein Widerspruch ist.“²⁹⁰ Die Suche nach einer nur ästhetischen Bestätigung, welche an die Stelle der geraubten Evidenz tritt, bleibt im weiteren entschieden erfolglos. Die Bedeutung der Kunst erklärt sich nicht im Schema der

²⁸⁷ Ebda., o.S.

²⁸⁸ Ebda., o.S.

²⁸⁹ Aldo Walker, Fragen an Aldo Walker von Jean-Christophe Ammann, in: Unterstellung – Versuch – Irrtum, in: Kat. zur Ausstellung ‚Beryll Cristallo‘ Kunstmuseum Luzern, 1975, o.S.

²⁹⁰ Aldo Walker, in: Interview von Martin Kunz mit Aldo Walker, Kat. zur Ausstellung ‚Schweizer Kunst ’70–’80‘, Kunstmuseum Luzern 1981, o.S.

Repräsentation. Walker skizziert die Aufgabe des Künstlers als rhetorische Inszenierung von Schnittstellen zwischen Kunst, Realität und Lebenswelt. Kunst ist und bleibt ein Medium und Ereignis, der Konstruktionen und Perzeptionen im unauftrennbaren Akt von Sehen und Denken.

Die logischen Parameter einer geordneten Welt – um einen anderen Schluß zu suggerieren, denn ein Schluß ist hier um so vieles zu wenig wie *ein* Anfang zu wenig wäre – unterstellen ein Regelwerk, das man tragen oder verwerfen kann. Gewiß ist aber, daß man – wie Alice im Wunderland – bestimmte Erfahrungen nur machen kann, indem man den okkasionellen oder obsessiven Launen, jederzeit aber den Verlockungen des verheißungsvollen Moments, als Moment und im Moment, folgt. Und zwar unbedingt. Denn in den getroffenen Entscheidungen dafür entwirft man keine Kartographien, wohl aber ein Ortungsversprechen, durch das man stetig die Vorbehalte gegen den eigenen dezisionistisch ergriffenen Mut zu überwinden trachtet. Und das gelingt – es wird wohl paradox sein – nur, indem man sich auf ihn einläßt. Mit Haut und Haar, immer wieder und immer wieder neu.

Eine andere Welt ist in der Tat, was nach anderen Regeln funktioniert. Selbstverständlich kann man mit tauglichen rationalen Begründungen sich auch unsinnigen Regelwerken unterwerfen. Wie die Welt konstruiert ist, in der man sich aufgrund von Regeln bewegt, besagen nicht die Regeln, sondern die Konstruktionsgesetze. Zu merken, wie die Welt wirklich konstruiert ist, bedarf nicht der Regeln, sondern der Verschiebungen, mit denen mehr erreicht wird als die Denunzierung etlicher Konstruktionsprinzipien der Welt als Unsinn. Die Erfindung anderer Regeln wäre das substanzielle Anliegen der Kunst und der Zuwachs an Fähigkeiten, den dafür Kunst durch Medien bereitstellt, ein Lob nicht der Regeln, sondern der Erfindungskraft. Damit kann Kunstgeschichte bisher wenig anfangen. Sie zieht die geordnete Welt des geordneten Unsinn, also Erörterungen über Dadaismus, noch immer den aus epistemischer Verschiebung hervorgehenden Paradoxien vor. Der reine Unsinn, Unsinn als solcher produziert eben keine hilfreiche und verlässliche Ikonographie, sondern vorrangig den nicht auflösbaren Schmerz der Ortlosigkeit. Es sind also weiterhin, wie Aldo Walker moniert, unsinnige Aussagen als zunächst gleichwertige in unbedingter Weise zuzulassen. Von ihnen befreit nicht Logik, sondern nur Erkenntnis und ein aus dieser sich bildender Witz, Gewitztheit demonstrierender Widersprüche ‚Traurige Quadrate‘ bleiben – entgegen dem bezaubernden und unwillentlichen Dadaismus einer metaphysischen Kunstgeschichte im Zeichen bannender Ordnung – auf dem Tagesplan der rhetorisch geschulten Kunst als der wesentlich insistenten Poetik des Erfindens.

In einer letzten pointierenden Verdichtung gebündelt: Bildgenese und der epistemologische Aufbau der Welt im/als Universum Aldo Walkers beruhen auf einem stetigen imaginativen Erfahrungswissen. Seine Auffassung verbindet – bezogen auf den mittelalterlichen Streit der Episteme – Nominalismus und Realismus gleicherweise. Das gemeinsame Dritte ist der im Bild mögliche konkrete

Reduktionismus, Veranschaulichung eines Situierungsprozesses, nicht Repräsentation oder Denotation. Die Parameter seiner Arbeit, die Kunst als einen besonderen Gestus in der Lebenswelt verstehen und das gestische Vermögen dieser besonderen Situierung mit einer spielerischen Zugänglichkeit nach außen und der Autonomie der Codes und Zeichensysteme nach innen verbinden, sind eingespannt in eine Welt der Paradoxien und des Bildwitzes. Walkers Kunst vollzieht sich kraft Intuition und in Innovationen. Sie pendelt zwischen Kommunikation und Singularität. Wie erfahren bleibt seine Kunst solcher Pendelschlag über die Zeit eines Lebens hinaus.

Bibliographie zu Aldo Walker

Nachstehend werden Ausstellungskataloge sowie weiteres Schrifttum von und zu Aldo Walker gelistet. Auf eine allgemeine Bibliographie wissenschaftstheoretischer, künstlerisch-monographischer, kunstphilosophischer und medienästhetischer Provenienz wird verzichtet. Ich verweise auf die absichtlich einer starken Selektion verpflichteten Fußnoten dieser Arbeit, in der parallel zum Verlauf der Argumentation das Wesentliche kontextuell und referentiell präzise mitvollzogen werden kann. Zum Zwecke einer genealogischen und kombinatorischen Erhellung des allgemeineren Argumentationshintergrundes weise ich hin auf Diskurs und besonders die kommentierte Bibliographie in: Hans Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München 2003, S. 627–652. Der Nachlaß Aldo Walkers wird im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK, Zürich, aufbewahrt.

Ausstellungskataloge zu/mit Aldo Walker (Auswahl)

- Visualisierte Denkprozesse, Katalog Kunstmuseum Luzern 1970
- Theo Kneubühler, Aldo Walker, in: *Kunst. 28 Schweizer*, Edition Raeber, Luzern 1972
- 30 Künstler aus der Schweiz, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1981
- Szene Schweiz, Kölnischer Kunstverein 1983/Szene Schweiz in 13 Galerien und 40 Ausstellungen, Bonn/Köln/Bielefeld 1983 (Publ. der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia)
- Über Gewissheit, Kat. Im Klapperhof, Köln 1983
- Künstler aus der Schweiz. 10 Situationen. Ein Album, Kat. Ausstellung des Instituts für moderne Kunst, Nürnberg, 1983/84
- Aldo Walker, *Arbeiten seit 1964*, Kat. Kunsthau Aarau, 1986
- Aldo Walker, Kat. Biennale Venedig, Schweizer Pavillon 1986
- Aspetti dell'Arte Contemporanea in Svizzera, Kat. Città di San Gimignano, Gallerie Comunale d'Arte Contemporanea, Villa la Rocca, 1987
- Aldo Walker, Kat. Kunsthalle Basel 1987
- Aldo Walker, Kat. impulse e. V. Kunstverein, Hamburg 1988
- Sei artisti svizzeri in contrapposizione. Svizzera Contemporanea Perugia Settembre 1989, Palazzo dei Priori/Palazzo del Vescovato, Perugia 1989
- Aldo Walker, Morphosyntaktisches Objekt, in: Hugo Suter – Aldo Walker – Rolf Winnewisser im Helmhaus Zürich, Kat. Helmhaus Zürich 1999
- Aldo Walker in Kooperation (Entwicklung/Grundlegung) mit Hans Ulrich Reck, „Fügelschlag der Sehnsucht.“ Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, Beitrag zu Ausstellung und Katalog ‚Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion‘ (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung 30.6.2000–7.1.2001)

Thematisch-reflexive kuratorische Ausstellungen von Aldo Walker (Auswahl)

Lettre d'images par aldo walker, Kat. Helmhaus Zürich 1989

André Vladimir Heiz, Martin Heller, Hans Ulrich Reck, Aldo Walker u.a., Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Kat. Museum für Gestaltung 1992, Zürich

Künstlerschriften/Bibliographie von Texten von Aldo Walker (Auswahl)

Aldo Walker, Kunst als Kunst, Innerschweizer Almanach, Stans 1972

Aldo Walker, Skizzen zur Bedeutungsproblematik, in: Rapport der Innerschweiz, Kat. Helmhaus, Zürich 1974

Aldo Walker, Interaktive Reflexionen, in: Innerschweizer Blätter, Luzern 1/1975

Aldo Walker, Fragen an Aldo Walker von Jean-Christophe Ammann, in: Unterstellung – Versuch – Irrtum, in: Kat. zur Ausstellung ‚Beryll Cristallo‘ Kunstmuseum Luzern, 1975

Aldo Walker/Rolf Winnewisser, Untersuchungen der [...] Gedanken des Beryll Cristallo, in: Katalog Beryll Cristallo, Kunstmuseum Luzern 1975

Aldo Walker, Interview mit Jean-Christophe Ammann, in: Katalog Kunstmuseum Luzern 1977

Aldo Walker, Interview mit Martin Kunz, in: Katalog CH '70–'80, Kunstmuseum Luzern 1981

Aldo Walker/Rolf Winnewisser, Stromern im Bild, in: Katalog Mannheimer Kunstverein, 1982

Christoph Schenker, Ein schriftliches Gespräch mit Aldo Walker, in: Noema. Art Magazine, Nr. 12, Salzburg 1987, S. 66–69

Aldo Walker, Enveloppe. Bild ohne Titel, in: Lettre d'images par aldo walker, Katalog Helmhaus Zürich 1989, S. 4–31

Aldo Walker, Innovation und Intuition, in: Euphorie und Elend. Visuelle Gestaltung, Katalog, Museum für Gestaltung 1992, Zürich

Über Aldo Walker (Auswahl)

Laszlo Szegeny, Pittura contemporanea, Milano 1964

Gabriele Mandel, Scultura contemporanea, Milano 1965

Marco Manno, Arte contemporanea, Lecce 1965

Jean-Christophe Ammann, Aldo Walker, in: Visualisierte Denkprozesse, Katalog Kunstmuseum Luzern 1970

- Jean-Christophe Ammann/Theo Kneubühler/Rolf Winnewisser, Aspekte der aktuellen Kunstszenen, in: Werk 9/1970, Zürich
- Theo Kneubühler, Vier Schweizer Künstler: Comesi, Egloff, Huber, Walker, in: Werk 12/1971, Zürich
- Harald Szeemann, Kleiner Rückblick auf die siebziger Jahre, in: Tagesanzeiger-Magazin 1/1971, Zürich
- Theo Kneubühler, Aldo Walker in: Kunst. 28 Schweizer, Edition Raeber, Luzern 1972
- Rolf Winnewisser, Entweder die Kugel in der Hand oder die Kugel im Kopf, in: Katalog Kunstmuseum Luzern 1977
- Jean-Christophe Ammann, (›Texte zu einzelnen Werken Aldo Walkers, beruhend auf Gesprächen mit dem Künstler‹) in: Katalog Kunstmuseum Luzern 1977
- Theo Kneubühler, Der Betrachter schafft die Bedeutung, in: Vaterland Luzern Nr. 117/1977
- C. Naylor & G. P. Orridge, in: Contemporary Artists, Manor Press, Calne GB o. J.
- Martin Kunz, CH-Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 63/64, Juli/August 1983
- Beat Stutzer, Aldo Walker, in: Kunst-Bulletin, 11/1984, Bern
- Christoph Schenker, Aldo Walker, in: Flash Art N° 125, Dec. 1985
- Max Wechsler, Aldo Walker, in: Wolkenkratzer Art Journal 9/1985
- Max Wechsler, Aldo Walker, in: Artforum, January 1986
- Jerry McGrath, Mercer Union, in: Vanguard, April/May 1986
- Walter Grasskamp, Semiotische Vagabunden, in: ders., Der vergessliche Engel. Künstlerportraits für Fortgeschrittene, München 1986, S. 65–74 (auch in: Aldo Walker, Arbeiten seit 1964, Kat. Kunsthau Aarau, 1986)
- Beat Wismer, Aldo Walker. Arbeiten seit 1964, in: Aldo Walker, Arbeiten seit 1964, Kat. Kunsthau Aarau, 1986
- Christoph Schenker, Aldo Walker, in: Kunstforum International, Bd. 86, Frankfurt 1986, S. 236–241
- Rolf Winnewisser, Entwurf für eine Spielregel des Bildbegriffs. Zu Aldo Walkers Alphabet, in: Katalog Aldo Walker, Kunsthau Aarau 1986, S. 102–124
- Martin Kunz, Aldo Walker, in: Das Kunstwerk, Nr. 4/5, XXXIX Baden-Baden 1986
- Max Wechsler, Die Mehrsinnigkeit der klaren Gestalt, in: Aldo Walker, Kat. Biennale Venedig, Schweizer Pavillon 1986 (wieder in: Ulrich Loock u.a. (Hrsg.), Mixing Memory and Desire, Bd. I. Desire – Wunsch, Kat. Neues Kunstmuseum Luzern, 2000 S. 174)
- Christophe Doswald, Der Quere und der Elitäre, in: Magma Nr. 7/8 Zürich 1986
- Jean-Christophe Ammann, Vorwort, in: Katalog Aldo Walker, Kunsthalle Basel 1987

- Christoph Schenker, Zum Werk von Aldo Walker, in: Katalog Aldo Walker, Kunsthalle Basel 1987
- Carolyn White, selected by Aldo Walker, in: impulse, vol. 13, N° 3/1987, Toronto
- Max Wechsler, Aldo Walker. Bilder von der Wirklichkeit des Gedankens, in: Noema. Art Magazine, Nr. 10, Salzburg 1987, S. 36–39
- Ursula Meyer-Rogge, Zu den Bildern von Aldo Walker. Drei Gedankengänge, in: Aldo Walker, Kat. impulse e. V. Kunstverein, Hamburg 1988
- Martin Kunz/Christoph Schenker, Aldo Walker, in: Katalog ‚früher oder später‘, Kunstmuseum Luzern 1989
- Brigitte Ulmer, Die Kunst der fortgesetzten Anarchie. Aldo Walkers Wahrnehmungsforschungen, in: Risiko Kunst. Suter, Walker, Winnewisser, Kulturzeitschrift ‚du‘, Heft N° 695, Mai 1999, Zürich
- Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich und Lausanne (Hrsg.), Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 2, Zürich 1998, S. 1093 f
- Hans Ulrich Reck, Aldo Walker und die Kunst als rhetorische Inszenierung des Betrachters, in: ders., Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, Köln 2000, S. 91–97
- Hans Ulrich Reck, Matrix, in: Hugo Suter – Aldo Walker – Rolf Winnewisser im Helmhaus Zürich, Kat. (als Plakat in Schuber), Zürich 1999
- Hans Ulrich Reck, Weshalb Phänomenalität und Darstellung nicht reichen. Bemerkungen zu Aldo Walker und zur Kunst als Kommunikation und Wirklichkeit, in: ders., Bild als Medium – Zeichen der Kunst, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 199–204
- Hans Ulrich Reck, ‚Flügel Schlag der Sehnsucht‘. Ein Versuch über das Ephemere und das Denken, in: Michael Erlhoff/Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion (Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Bonn/Stuttgart 2000, S. 173–201
- Hans Ulrich Reck, Aldo Walker, ‚Morphosyntaktisches Objekt‘ – Kunstfigur und rhetorische Emphase (Aargauer Kunsthaus Aarau, Schriften zur Aargauischen Kunstsammlung/ Lars Müller Publishers), Aarau/ Baden 2003